التشكيل السردي

المصطلح والإجراء

اسم الكتاب: **التشكيل السردي/ المصطلح والإجراء**

المؤلف: **محمد صابر عبيد**

العراق/نينوى - مكتب بريد جامعة الموصل - ص. ب: 11398

إيميل: mohamad_saber2005@yahoo.com

عدد الصفحات: **180**

القياس: **14.5 ❖ 21.5**

1000 / 2011 م - 1431 هـ

© جميع الحقوق محفوظة

Copyright ninawa

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: 2314511 11 963 +

هاتف: 2326985 11 963 +

E-mail: ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني - دار نينوى

لا يجوز نقل أو اقتباس، أو ترجمة،

أي جزء من هذا الكتاب، بأية وسيلة كانت

دون إذن خطي مسبق من الناشر.

محمد صابر عبيد

التشكيل السردي

المصطلح والإجراء

. أ . د . محمد صابر عبيد:

. دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام ١٩٩١ / جامعة الموصل .
. حصل على درجة الأستاذية عام ٢٠٠٠ .

. فاز بجوائز عديدة منها :

. الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي ـ الدورة الثانية ١٩٩٨ في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه «السيرة الذاتية الشعرية».
. جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام ٢٠٠٠ عن كتابه «المتخيّل الشعري».
. جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام ٢٠٠٢ في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه «القصيدة العربية الحديثة».
. الجائزة الثانية لمسابقة «ديوان» للشعر العراقي ٢٠٠٥ عن ديوانه «عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح».

. صدر له أكثر من ٢٤ عنوان منها الكتب الآتية:

. تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ، ٢٠٠٧ .
. المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، ٢٠٠٧ .
. السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ـ ٢٠٠٧.
. صوت الشاعر الحديث، ٢٠٠٧.
. أسرار التعبير الشعري، ٢٠٠٧ .
. الأعمال الشعرية ١٩٨٠ ـ ٢٠٠٧.
. عضوية الأداة الشعرية، ٢٠٠٧ .
. أطياف ممدوح عدوان ٢٠٠٨ .
. شعرية الحجب في خطاب الجسد، ٢٠٠٨ .
. المغامرة الجمالية للنص القصصي، ٢٠٠٩ .
. شيفرة أدونيس الشعرية، ٢٠٠٩ .

- بالإضافة للكثير من الكتب المشتركة والمقالات والدراسات، والكتب قيد الطبع حالياً...

أ . د . محمد صابر عبيد
العراق ـ نينوى ـ مكتب بريد جامعة الموصل ـ
ص . ب : ١١٣٩٨
موبايل : ٠٠٩٦٤٧٧٠١٧٣٩٧٠٤
mohamad_saber2005@yahoo.com

المقدمة

يحظى مصطلح «التشكيل السردي» من حيث المفهوم والإجراء بأهمية بالغة من لدن معظم الباحثين والنقاد والدارسين في حقول المدونة السردية الحديثة المتعددة، لما لـ«التشكيل» - على الصعيد الاصطلاحي والمفهومي - من قوة حضور وإغراء دفعت الكثير منهم إلى استعماله والاشتغال على آفاقه، على النحو الذي أضحى اليوم بحاجة إلى نوع من التأصيل الذي لا يتيه في فضاءات النظرية وتتكسّر أطرافه عند حدودها، بالرغم من صعوبة المهمة إذ إن المصطلح على هذا النحو المفتوح لا يمكن حصره في حاضنة اصطلاحية محددة تستجيب لآفاقه المفهومية بسهولة ويسر، لذا سيكون التأصيل منطلقاً من حقيقة لا مجال للتغاضي عنها أو نكرانها مطلقاً، تتمثّل بخصب المصطلح، وقوّة زخمه المفهومي، وتعدديته، ومرونته، وحساسيته معطياته وتنوّعها.

تشتغل رؤيتنا الاصطلاحية للتأصيل هنا على البحث المفهومي في مفاصل مركزية تقارب حدود هذا المصطلح من حيث اقتراح شبكة مداخل للبحث والتقصّي والمعالجة، فبحثنا في مدخل «التشكيل: مقاربة اصطلاحية» المظاهر العامة التي يمكن الاستناد إليها لإنجاز مهمة الاقتراب من الحدود المفهومية العامة للمصطلح، ثم انتقلنا إلى معالجة العلاقة الجوهرية بين «التشكيل والرؤيا» بوصفها علاقة مشجعة على تفعيل

المصطلح من خلال الرؤيا تفعيلاً إبداعياً يدعم المصطلح بمشروعية إجرائية عميقة، تتمثل في طغيان سلطة الرؤيا على جلّ الأعمال الأدبية التي لا تحتاج إلى تأسيس خطابها إلا إلى التشكيل.

من هنا أصبحت العلاقة الفعّالة بين «التشكيل وعضوية الخطاب» أساسية في تنظيم العلاقة الإجرائية الضرورية بين الخطاب والتلقي، إذ يتقدّم الخطاب إلى فضاء التلقي وهو مزوّد بكلّ المستلزمات والإمكانات والعناصر والمكوّنات التي تساعده تحت راية التشكيل على تحقيق التفاعل مع مجتمع القراءة، من أجل أن تستكمل شروط حياة الخطاب بين فضاء التشكيل وفضاء التلقي.

ثم تخرج مقاربتنا إلى نوع تشكيلي يتناسب مع الجنس الأدبي إذ لكلّ جنس أدبي طرازه التشكيلي الخاص به، الذي يلتقي في الحدود المفهومية العامة مع أنواع التشكيل الأخرى، غير أنه يفترق عنها بالقدر الذي تفرض فيه تقاليد الجنس الأدبي الواحد اشتراطاتها النوعية على بنية المصطلح، وشرعنا في مشروع هذا الكتاب - وعلى نحو مخصوص - التأسيس ضمن هذا الأفق لمصطلح «التشكيل السردي»، وهو يتمظهر - إجرائياً - عبر نوعيه المركزيين القصة القصيرة والرواية.

وتركنا الباب الاصطلاحي مفتوحاً على فصلي الكتاب الإجرائيين كي تبرز قوة حضور المصطلح وفاعليته ونماذج اشتغاله في منطقة الإجراء، حيث هي الهدف الأسمى الذي تسعى إليه الممارسة النقدية أصلاً، ومن خلالها فقط يمكن تلمّس كيفيات تمظهر المصطلح وطبيعة اشتغاله في الميدان النصّي.

في الفصل الأوّل الموسوم بـ «التشكيل السردي القصصي» تناولنا مجموعة من النماذج القصصية المنتخبة على وفق إطار تمثيل المصطلح في عملية الإجراء النقدي، وسعينا في كل نموذج إلى تشغيل نسق ما من

أنساق المصطلح عبر المقاربة النقدية الكاشفة عن تجلٍّ معين من تجليات المصطلح.

فقاربنا في هذا الفصل التطبيقي مجموعة من النصوص القصصية عبر ما يلائمها من مقاربات تعمل في هذا الاتجاه، إذ درسنا «فضاء القصة القصيرة جداً: التشكيل والتعبير» ثم «فضاء القرية: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي، وانتقلنا في سياق آخر إلى «الراوي الجامع وفضاء القصة السيرذاتية» ثم «تشكيل القصة: بين سرد المحكي وسرد المصمت» و«تشكيل المكان في السرد القصصي» و«تشكيلية الصورة القصصية وبصرية العلامة» من خلال نماذج قصصية تتنوّع في أسلوبياتها وخصائصها السردية، سعت تدخلاتنا النقدية في تحليل رؤياتها - قدر المستطاع - إلى استجلاء قدرتها الإجرائية على الإجابة على مصطلح التشكيل السردي ومظاهره المفهومية.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ «التشكيل السردي الروائي» فقد تناولنا فيه هو الآخر مجموعة من النصوص الروائية المنتخبة على وفق تمثيل المصطلح في الحقل الإجرائي أيضاً، واجتهدنا في كل نموذج من نماذجها إلى قراءة صورة من صور حضور مصطلح التشكيل في فضاءاتها ومفاصلها البنائية ومكوناتها السردية، ومن ثم إذا ما سلّطنا عليها رؤية نقدية شاملة ومتكاملة فإن حدود مصطلح التشكيل السردي ستتجلى على نحو ما، وتشبع جزءاً مهماً من الرغبة القرائية لمقاربته ومعرفة حدوده.

فقاربنا في هذا الفصل التطبيقي «مفهوم الواقعية: حساسية الرواية السيرذاتية» ثم «صراع الأمكنة الروائية ومفارقة التسمية»، وعالجنا في السياق نفسه «البركان السردي: «سيدات زحل» الرواية المتفجرة» ثم «الصنعة الروائية: سؤال النوع السردي»، وذهبنا في مفصل إجرائي آخر إلى البحث في «العتبات النصيّة وفعالية الحيّز الورقي» ثم «رواية العتمة: محدودية الفضاء وكثافة السرد» و«رواية الشخصية -

قراءة في رواية (لخضر)-»، واختتمنا الفصل بـ «إشكالية التجنيس: من الكاتب إلى الناقد».

باجتماع المدخل النظري والفصلين الإجرائيين داخل حشد رؤيوي واحد يمكن للمتأمل في اشتغال مفاصل هذا الكتاب أن يقع على حدود عامة لمصطلح «التشكيل السردي»، من دون أن يحظى بتعريف رياضي مقنن لهذه الحدود، وذلك لصعوبة مثل هذه النتيجة في حقل مفهومي يتّسم بالتداخل والإشكالية في رسم صورة متماسكة جداً للمصطلح، غير أن متابعة المعطيات النظرية في المدخل وبمصاحبة التجليات المفهومية المتنوعة والمتعددة للمصطلح في حقل الإجراء عبر الفصلين التطبيقيين، يمكن العثور على حساسية الرؤية المفهومية للمصطلح وإدراك قيمتها الممكنة في المعنى والمدلول.

مدخل

- التشكيل: مقاربة اصطلاحية.
- التشكيل والرؤيا.
- التشكيل وعضوية الخطاب.
- التشكيل السردي.

مدخل

هيمنت نظرية/نظريات السرد الحديثة - بطروحاتها ومقارباتها وجهازها المفاهيمي والاصطلاحي المتكاثر والمتطوّر والعالي التداول - على الثقافة الأدبية المعاصرة بقدرٍ كبيرٍ من التسلّط والإكراه الثقافي والفكري والأدبي، وراح الكثير من المشتغلين في حقل الثقافة الأدبية ينهلون من معين هذا النهر الجارف الذي أتى - كما يبدو - على كلّ شيء، وأضحى من لا يتكلّم بمصطلحات السرديات ومفاهيمها ومقولاتها (وفذلكاتها) ناقص الثقافة ومتخلفاً عن ركب النظرية، وتناسلت الكتب السردية - ترجمة وتأليفاً وتداولاً - بطريقة مرعبة لم تشهد لها الثقافة العربية مثيلاً في تاريخها كلّه، واختلط في الكثير من الأحيان الحابل بالنابل من حيث تعدد مصطلحات السرد وتداخلها وتشتتها - بل وتناقضها أحياناً -.

ولعلّ الافتقار إلى منهج واضح ومتفق عليه في إطار مشروع ترجمي عربي موسوعي عالي المستوى في هذا الشأن، هو الذي خلّف هذا الركام المتداخل والمختلط والملتبس من المصطلحات في الدرس السردي العربي الحديث خاصة، على النحو الذي يتوجّب علينا فيه التوجّه العلمي المنهجي الدقيق نحو إعادة النظر في الجهاز المصطلحي والمفاهيمي الذي يحكم التعامل مع نظرية/نظريات السرد على المستويات كافة، ووضع الحدود بينها على الصعيد النظري والإجرائي والتداولي.

في مقاربتنا لبعض النصوص السردية (القصصية) في كتابنا «التجربة والعلامة القصصية» دافعنا عن أسلوبية قراءتنا داخل إطار هذا المناخ المنهجي بقولنا: «ابتعدت قراءتنا عن السياق التقليدي في القراءات السردية التي كرّست همّها الأول على مدى آلاف الدراسات والبحوث والقراءات على عناصر السرد ومكوناته ونظم بنائه، إذ تشابهت معظم هذه الدراسات تشابهاً مريعاً وصادماً، على النحو الذي أعلنت فيه بصورة غير مباشرة عن موت السرد»[1]، وحين قدّم الناقد السردي الكبير سعيد يقطين كتابنا علّق على هذه المداخلة بقوله «إنّ من خلال التصريح يعلن أنه سيستفيد من المنجزات السردية غير متقيّد بالإجراءات التي تفرضها التنظيرات السردية والسيميائية، بحجة أن الأبحاث التي اتبعت هذا المسلك لم ينجم عنها غير التشابه الذي يفقد الدراسة السردية خصوصيتها وهي تتعامل مع النصوص التي تغدو واحدةً حين توظّف عليها تلك الإجراءات. ورغم أني لا أتفق مع ما ذهب إليه الزميل محمد صابر عبيد من هذه الناحية، فإني أقرّ أنّ مبدأ التشابه المشار إليه لا يعود إلى تلك الإجراءات أو القيود المنهجية ذات الطبيعة العلمية، ولكن إلى طريقة توظيفها وكيفية الوعي بإشكالاتها وطبيعة استيعابها من لدن مستعمليها وهنا مكمن المشكلة، أما موت السرد، ولعلّ المقصود، تحليل السرد، فتلك قضية أخرى»[2].

بمعنى أن يقطين يتفق معنا على ما حصل في مدوّنة النقد السردي العربي من تداخل واشتباك والتباس، بالرغم من أنه يرجع ذلك إلى سوء استخدام آليات النظرية، غير أنّ ما نودّ إلفات النظر إليه هو أنّ حجم التشابه المريع في هذه الدراسات قلّل الثقة بمنطلقات النظرية حتماً، حتى وإن كانت النظرية غير مسؤولة عن ذلك - بحسب سعيد يقطين -، وربما تأتي قضية المصطلح السردي في مقدمة القضايا التي أسهمت

عميقاً في خطورة هذا الالتباس على أكثر من صعيد داخل تراث هذا النقد.

ورد مصطلح «التشكيل السردي» - الذي نخضعه في مقاربتنا هذه للرصد النقدي - في الكثير من الدراسات السردية - النظرية والإجرائية على حدّ سواء - لكنه خضع في الأغلب الأعمّ لتعامل مفهومي كلّي وعام وسياقي عند أكثر النقّاد، إذ يرد المصطلح في عنوانات مقالات وبحوث ودراسات وفصول كتب، غير أن الناقد يكتفي - في الكثير من الأحيان - بوضع المصطلح في عتبة العنونة، ولا يذهب إلى تشغيله داخل إطار المعالجة المفهومية والاصطلاحية على النحو الذي يميّزه بوصفه مصطلحاً سردياً خاصاً له حدوده المفهومية النوعية، لأن «التشكيل السردي» عندهم يقابل تقريباً «نظرية السرد» بأسرها، إذ ينفتح المصطلح على عناصر السرد وبنياته وآلياته ومشتملاته الأخرى، من دون التدقيق الاصطلاحي في الحدود الخاصة والنوعية للمصطلح[3].

في إحدى هذه الدراسات - على سبيل المثال لا الحصر - أورد الكاتب مصطلح «التشكيل السردي» في معالجته للنص الروائي - موضوع الرصد -، واقترب على نحو ما من منحه صيغة هي أقرب إلى جوهر المصطلح من دراسات أخرى مسّته مساً خفيفاً بقوله: «أتساءل بعد هذا العرض للتصور السردي الدائري الذي قدمته في رواية «أحمر خفيف» هل هذا **التشكيل السردي** الذي اتخذه المؤلف هدفا جماليا خالٍ من المنفعة أو العائد المضموني على مستوى الرسالة التي يتغياها العمل الفني أم أنه يحققها عن طريق **التشكيل** ويحملها بين طياته ضمناً؟ أتصور أن الروائي بهذا **التشكيل السردي** غاص بأصابعه الفنية في التكوين السيكولوجي للذات المصرية الأصيلة كما جسد تكونها الجمعي بل إنه في ذات الوقت استنهضها، سجل للحظة احتضارها وما تعانيه من ضعف،

ثم دفعها إلى الصحوة والعودة إلى تكتلها الجمعي وتوافقها حتى على اختلافه، وقد حقق ذلك من خلال مشهد صحوة محروس في نهاية النص.»[4].

إلا أنه ظلّ على نحو ما معادلاً لنظرية السرد ومقابلاً لها ومشتغلاً في ظلالها، ولم يذهب الكاتب فيه إلى درجة تمثيل مفهومي عميق لجوهره الاصطلاحي، مما يؤكّد لنا عدم الانتباه إلى فضاء المصطلح على نحو دقيق وتفصيلي ومقصدي، بالرغم من أهمية الحمولة المفهومية التي حظي بها المصطلح في هذه المداخلة.

التشكيل: مقاربة اصطلاحية

يشتغل مصطلح «التشكيل» بمضمونه الفني والجمالي والتعبيري والمفاهيمي والرؤيوي عادةً في حقل الفنون الجميلة، وفي فن «الرسم» خصوصاً، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذ أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقاً وديناميا، فإن ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق، وصارت عملية التداخل والأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والتكييف والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظل هذا المناخ، وهو يحقق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة وتمثيلاً لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه على المستويات كافة.

تكاد تجمع كلّ المعاجم اللغوية العربية التي تتناول هذا المصطلح - لغةً - بالعودة إلى جذره اللغوي «شكّل: تشكيل»، على أن معنى الفعل يتصّل بالجانب التصوّري والتمثيلي «تشكّل: تصوّر وتمثّل»[1]، وأسهم المستوى

الاصطلاحي - بعد ذلك - في استكمال بناء وصيرورة الفعل بهذا المعنى، والارتفاع به نحو بلوغ حدّه التصويري والتعبيري الأقصى.

إنّ الجذر اللغوي يقود الفعل «شكّل» أولاً نحو الصيغة المفهومية الأقرب وهي «التشكّل»، قبل أن يتحوّل إلى مصطلح «التشكيل»، وانطلاقاً من هذا التدرّج «فالتشكّل transfiguration هو المرور من صورة أو شكل إلى آخر»[5]، بمعنى أنه لحظة تحوّل وانتقال وتأثير مرحلي في صوغ المفهوم، وهو يشير إلى فعالية إجرائية تسهم في صيرورة المصطلح «التشكيل» بعد أن تنتهي من عملية المرور من صورة أولية وشكل أولي إلى صورة أخرى وشكل آخر، تتكّون فيه الصورة/الشكل تبلوراً واستقراراً.

في العودة إلى الفضاء المفاهيمي العربي نجد أن مفهوم «التشكّل» يخضع للتبدّل وينهض على معنى التغيير والتحوّل، إذ «كان العرب القدماء يسمون كل ما يأخذ صورة أو هيئة من حين لآخر بالتصوّر أو التشكّل»[6]، فهو يختصّ بالصورة المتغيرة والشكل المتبدّل ولا يصل في معناه إلى حدود الدلالة على المستقرّ والثابت في الهيئة.

حظي مفهوم «التشكّل» فيما بعد بعناية المنهج البنيوي، وأضحى آليّة مركزية من آليّات المصطلح البنيوي، إذ إنّ «هدف البنيوية هو كشف بناء النص أيّاً كانت طبيعته، أو كشف العناصر التي تتشكّل بها البنية الكبرى للنص»[7]، إذ إنّ العلاقات المتنامية بين البنيات الصغرى وصولاً إلى البنية الكبرى التي تعلن عن صياغة النص بشكله القار، لا يمكن أن تحصل إلا من خلال اشتغال فعالية التشكيل ذات الطبيعة النظامية، التي تسهم في عمليات التفاعل والترتيب والتداخل والإنتاج في المراحل كلّها حتى تنتهي العمليات إلى صيغة البنية الكبرى المؤلّفة للنص.

تقوم فعاليات التشكّل على هذا الأساس بدور مركزي منتج في عملية البناء الفني للنص، إذ تتدخّل في خصوصيات النسيج الداخلي للبنيات

الصغرى نحو بلوغ البنية الكبرى، على النحو الذي يضيف إلى هذه البنيات قيمة جديدة في أثناء تحوّلها من شكل إلى آخر، ومن صورة إلى أخرى، فـ «القيمة الجمالية لنتاج فني ما، تتولّد من الطريقة التي ينظّم بها هذا النتاج القيمَ غير الجمالية»[8]، بمعنى أن وظيفة التشكّل هنا هي وظيفة فنية حاسمة في بعث الروح الجمالية فيما هو غير جمالي أصلاً، حيث تكشف طريقة العمل النسيجي الداخلي لفعاليات التشكّل عن رؤية جمالية وظيفية لا يمكن للنص أن يحصل عليها من دون حضور أصيل لفعل التشكّل في مراحل إنتاج النص.

كشفت نظريات القراءة والتلقّي - وهي تحلل طبيعة العلاقة بين القارئ والنص - عن دور (مصطلح التشكّل) في ترتيب هذه العلاقة، ومن ثمّ عبرت (مصطلح التشكّل) إلى (مصطلح التشكيل) أيضاً، من أجل وضع هذه العلاقة موضع التنفيذ الفني والجمالي استناداً إلى طبيعة (العمل) الذي يتوسّط بين النص والقارئ، إذ «إنّ الشيء الأساس في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه (....) ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلّف والثاني هو التحقّق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضّح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه، بل لا بدّ أن يكون واقعاً في مكان بينهما»[9]، فإذا كان (التشكّل) هو الذي يصنع القطب الفني (نصّ المؤلّف)، وكان (التحقق) هو الذي يصنع القطب الجمالي (منجز القارئ)، فيمكن أن يكون «التشكيل» هو المنطقة الواقعة بينهما حيث يجمع بين (التشكّل) و (التحقّق)، ويفاعل بين القطب الفني والقطب الجمالي، ويجعل اللقاء الإجرائي بين النص والقارئ ممكناً في أفضل حالاته.

يمكن معاينة (التشكيل) على وفق هذه الرؤية داخل منظور

سيميائي عبر فهم دقيق السيميائية لـ (المحتوى)، الذي ليس هو (المضمون) قطعاً في الثنائية النقدية التقليدية القديمة (الشكل والمضمون)، بل هو التشكيل - بحسب رؤيتنا للمفهوم -، إذ «وبما أنّ السيميائية قد أولت اهتمامها بدراسة المحتوى، فإنها سلكت ذات المسلك في تقسيم هذا المحتوى إلى شكل وجوهر: جوهر: ويتمثّل في الدلالة التي يتضمنها الخطاب. شكل: ويتمثّل في التنظيم الشكلي للحكاية وفق مبدأ النحو السردي الذي، وعلى غرار الأنحاء اللغوية، يجمع بين العلاقات التصنيفية التي تتأسس عليها الدلالة والعمليات التركيبية التي تنتظم من خلالها الدلالة. ونعني بذلك إمكانية رصد علاقات التضاد والتناقض للدلالة في بعدها التصنيفي في حين يترجم البعد التركيبي في إطار تحديد البرامج السردية التي تتولّى السيرورة السيميائية لعلاقات أطراف المربع السيميائي»[10].

لا شك في أن البعد البصري في المفهوم يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح وصولاً إلى (الخطاب)، وحين يُرحّل المصطلح هنا إلى فضاء النص الأدبي فإنه يسهم أولاً في تحرير النص المكتوب والمقيّد من خطيته، ونقله إلى موقع التناول البصري المتبلور - الذي يضمّ بحسب الأطروحة السيميائية (الشكل والجوهر) - بوصفه مستوى جديداً مرشّحاً للقراءة يضاف إلى المستوى التأملي الذهني المتداول، ويحرّض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثّل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب، على النحو الذي يحيل على فضاء التشكيل في مرجعيته الفنية (الرسم).

إذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحي إلى الجذور المفهومية لـ «التشكيل» في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أن المرجعية الأساس التي يمكننا من خلالها تحرّي حضور نوعي ما لهذا المصطلح تكمن في الثنائية

التقليدية القارّة «ثنائية الشكل والمضمون»، التي هيمنت فترة طويلة على فعالية رصد حركة إشكالية المعنى النصّي في المدوّنة النقدية القديمة، وعرفت إشكالات كثيرة على الصعيدين البلاغي والنقدي خاصّة.

في المدوّنة النقدية العربية الحديثة حيث حصل التقدّم الثقافي والرؤيوي والمنهجي الكبير والواسع والعميق، الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍ جديدة، استبدلت بـ «ثنائية الشكل والمضمون» التقليدية ثنائية جديدة هي «ثنائية التشكيل والرؤيا»، إذ تحوّل «الشكل» بمعناه المجرّد والبسيط والأحادي إلى «التشكيل» بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدد، وتحوّل «المضمون» بمعناه المباشر والكمّي والقصدي إلى «الرؤيا» بمعناها الحلمي والنوعي واللاقصدي، على النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائية «التشكيل والرؤيا» على أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكالي الشديد الكثافة والخصوبة والتحدّي.

إذن بوسعنا القول في هذا الإطار واستناداً إلى هذه المرجعية المفهومية والاصطلاحية إن «التشكيل» هو «الشكل» - في وضعية صيرورة وتمثّل دائم ومتموّج للرؤيا، وحراك دينامي حيّ حتى في منطقة التلقي -.

تتوافر في مصطلح «التشكيل» خاصيات المرونة والرحابة والدينامية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحددة وحاسمة من النص، بل يتمظهر في كل طبقة ومنطقة وزاوية وبطانة وظلٍ منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل، ويكون على هذا الأساس مصطلحاً (فوق نصّي أو ما بعد نصّي)، أي أنه يمثّل النص في حالة تشبّعه الفني وامتلائه الجمالي وارتوائه السيميائي، الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول.

التشكيل والرؤيا:

إن مفهوم «الرؤيا» المصاحب لـ «التشكيل» في منطقة عمل الثنائية، ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة وخصبة ذات حراك وتموّج دائم، لا يستوعبها مفهوم الشكل (الثابت) بمنطقه الذي يحيل على الحدود والأطر والثوابت الأسلوبية والدلالية، لذا فليس بوسع «الرؤيا» في هذا السياق التوجه إلى مفهوم «المضمون» من أجل التفاعل معه لإيجاد النص، كما هي الحال في مفهوم الشكل الذي يناسب تماماً مفهوم المضمون، على النحو الذي يبحث له عن مكافئ مفهومي جديد يناسبه ويضاهيه ويعادله ويرتقي إلى مستوى حساسيته، ولا يجد ذلك بطبيعة الحال إلا في «التشكيل».

إذا ما حاولنا تطبيق ذلك (أي علاقة الرؤيا بالتشكيل) على اللوحة الفنية في فن الرسم فسنجد أن «التشكيل يتلبّس الرؤيا»، فتتحرك الخطوط والكتل والألوان على سطح اللوحة وفي أعماقها في فعالية حراك سيميائية خارج مربّع اللوحة، وتصبح فضاءً جمالياً رحباً ومفتوحاً وثريّاً على صعيد الكينونة النصيّة، وقابلاً ومهيئاً بأعلى مستويات الكفاءة لاستقبال رغبة القراءة وشهوة التأويل على صعيد التواصل والتداول وإنتاج المعنى.

يمكن القول من حيث المبدأ إن علاقة الرؤيا بالتشكيل تتمظهر في الخطاب الشعري على نحو أكثر حيوية وفعالية، إذا ما عاينا الخطاب الشعري بالأساس بوصفه خطاباً في الرؤيا يتطلّب فضاءً تشكيلياً نوعياً خاصاً، إلا أن الخطاب السردي لا يبتعد كثيراً عن هذا الفضاء بالرغم من اختلاف الآليات وأدوات البناء والعمل، إذ «كلما تبنين الحكي ودخل في فضاء التشكيل تنازل عن حظوظ كبيرة من مناخه الفطري وتوغّل في الفني والجمالي والثقافي، بغية الانتقال إلى مرحلة تمثيل جديدة لرؤيا الإنسان، تنفتح على مجال مختلف من اللعب الأسلوبي والحيل السردية والمفاجآت

الحكائية التي تُدخل الحكي في قلب المتاهة»[11]، وبهذا تقترب كثيراً من الشغل الشعري في تمثيل الأشياء وشعرنتها.

«التشكيل» بهذا المعنى يدلّ على الرسم بوصفه نصاً إبداعياً بصرياً يتضمّن خطاباً متحدياً ومحفزاً ومثيراً للرصد والمعاينة والقراءة والتأويل، وهذا المعنى الإشكالي بالذات هو الذي أخذه الأدب وسخّره لوصف نصه الأدبي وتشكيل خطابه في حالة استكماله بعد حلول الرؤيا فيه، وبعد أن يتمّ السماح لتقانات الرؤيا بلوغ أعلى مراحل تعبيرها بأعلى طاقة حرية ممكنة ومتاحة ومناسبة وضرورية.

ثمة ما يمكن أن نصطلح عليه فنياً وجمالياً في هذا السياق بـ «التشكيل العام» الذي يقارب المجال (النصّي/الأجناسي) في درجته الكلية الشاملة، وثمة ما يتمفصل على أساس الأجناس والأشكال النصيّة فنصطلح به على «التشكيل السردي» و«التشكيل الشعري» و«التشكيل الدرامي» و«التشكيل السيرذاتي»... إلخ، وثمة ما يدخل في سياق التشكيل الخاص (التشكيل النصّي للعناصر)، فنصطلح على «تشكيل الشخصية» و«تشكيل الزمن» و«تشكيل المكان» و«تشكيل الحدث» و«تشكيل الرؤية»... إلخ أيضاً، بحيث تتحقق فكرة الشمول والتنوع والتعدد والتشعّب في فضاء المصطلح، ويؤلّف النسيج الأصيل الحيّ لحركة العناصر والمكوّنات في الخطاب السردي.

التشكيل وعضوية الخطاب:

يعدّ مصطلح التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصّي، ولا بدّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّي ومعاينته نقدياً، وربما لا تصلح أية فاعلية نقدية ولا يكتب

لها النجاح إن تجاوزت في منهجها النظر العميق والحيوي في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته، بوصفه مجالاً حيوياً عميقاً للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبي بنصّه المدوّن قد حققها.

حظي مصطلح «التشكيل» في دائرة المنهجيات الحديثة المشتغلة إجرائياً في حاضنة النصوص بأهمية خاصة واحتفاء استثنائي نوعي، إذ تعاملت معه بوصفه الوجه الاصطلاحي الحقيقي المنتج لجمالية الخطاب الأدبي، وقررت في الكثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النص واختراق فجواته وتحليل نظمه، من دون الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة، وقراءة أنموذج «التشكيل» الفني والكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية.

إن الأنموذج النصّي في الأشكال الفنية عموماً والأجناس الأدبية على نحو أخصّ هو في ظلّ هذا المنظور «تشكيل قبل أن يكون جمالاً»[12]، بما يتكشّف عنه فضاء التشكيل وأدواته الفاعلة من قدرات خلاّقة في إنتاج جماليات، تموّن فيها النص في كلّ مراحل بنينته وتشكيله، من البنية، إلى الخطاب، إلى النص، وصولاً إلى التشكيل.

يتألف «التشكيل» من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، «وتتمثل عناصر النجاح التشكيلي من (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بدّ من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك»[13]، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير.

النظام النصّي التشكيلي نظام سيميائي «يعيش الحدث مخاضاً وتجربة، ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي، فتستحيل عنده اللغة لعباً بالكلمات فيتحرر الدال من المدلول، في تشكيل

عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء وتنقلب الكلمات إلى شفرة جمالية»[14]، لا تكشف عن محتواها وكونها العلامي ولعبة المعنى فيها، من دون أن تتصدّى لها أدوات قراءة مشحوذة جيداً وذات فعالية تأويلية اختراقية، يمكن أن تتوصل عبرها إلى تحليل نظامها النصّي التشكيلي بمرجعيته السيميائية.

التشكيل السردي:

إنّ مصطلح (التشكيل) الموصوف سردياً بـ «التشكيل السردي» لا يبتعد كثيراً في الإطار العام عن الحدود المفهومية النظرية لمصطلحات موازية مثل: «التشكيل الشعري» و«التشكيل الدرامي» وغيرهما، وقد أخذت الرواية - النوع السردي الأكثر استظهاراً واستيعاباً وتمثّلاً للحراك الاصطلاحي في الأنموذج السردي - الحصة الأوفر في الهيمنة على المصطلح، وجرّه إلى ميدانها وفضائها ومنطقة عملها، إذ «إن الرواية في حدود تشكيلها السردي الجمالي ملزمة - تشكيلياً وتعبيرياً وثقافياً - بكل هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخييلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثيل والتصوير والتدليل»[15]، تعزّز مفهوم التشكيل وتجلياته في الميدان السردي.

تتأسس شمولية المفهوم هنا على النحو الذي يتكشّف فيه مصطلح «التشكيل السردي» في أنموذجه الروائي هنا عن قابلية إحاطة واحتواء وتمثّل لكلّ عناصر السرد ومكوّناته، في الدرجة التي تكون فيها هذه العناصر والمكوّنات ذات كفاءة عالية لإنتاج جماليات السرد، من خلال الكون النصّي وقد بلغ بين يدي التشكيل أبلغ مراحل التعبير والتمثّل والتصوير في منطقة القراءة.

تصدق هذه الرؤية تماماً على التشكيل السردي القصصي مع الأخذ

بعين الاعتبار الفروق النوعية السردية بين فن القصة القصيرة وفن الرواية، إذ يأخذ المصطلح في القصة القصيرة مجاله الحيوي من خلال الطبيعة الفنية السردية الشديدة الخصوصية والتكثيف، على النحو الذي تتكشف فيه جماليات التشكيل القصصي بصورة أكثر التئاماً ودقّة وشفرية.

واستناداً إلى شبكة المعطيات هذه التي تؤلّف الأنموذج الاصطلاحي للتشكيل في المجال الشعري والسردي، فإن الأنموذج ذاته في المجال الدرامي والسيرذاتي وغيرهما من مجالات الإبداع الكتابي، يأخذ صورته على النحو الذي يناسب المجال ويستجيب لطموحاته التعبيرية والتصويرية والدلالية.

على الرغم من أن مفهوم «التشكيل السردي» يشتغل في إطاره العام على الطبيعة الكليّة للعمل القصصي والروائي، إلا أنّ هذا المفهوم العام يتوزّع على شبكة مفاهيم صغيرة تشتغل على المفهوم داخل جزئياتها، فثمّة تشكيل خاص بالمكوّنات السردية، كل تشكيل على حدة، إذ يمكن الحديث عن (تشكيل الراوي)، و (تشكيل الحدث السردي) و (تشكيل المروي له)، فضلاً على (تشكيل الشخصية).

وفي السياق نفسه يمكن تمثّل تشكيل العناصر الأساسية العاملة في ميدان القصّ وهي (تشكيل السرد) و (تشكيل الوصف) و (تشكيل الحوار)، إذ يحتفي كلّ تشكيل منها بخصوصيته على صعيد بناء النصّ السردي، على النحو الذي يسهم فيه فضاء التشكيل في رسم سياسة الصنعة السردية وهندستها وتشغيل أدواتها على نحو محدد وواضح.

فضلاً على تنوّع آليّات التشكيل السردي في مضمار المكوّنات والعناصر، فإنه ينتقل في هذا السياق إلى تشكيل العتبات، فثمة تشكيل خاص للعنوان، وتشكيل خاص للإهداء، وتشكيل خاص للتصدير، على أساس أنّ كلّ عتبة من هذه العتبات وغيرها مما يدخّل في إطار عمل العتبات النصيّة الموازية ذات طبيعة تشكيلية خاصة، على السارد الوعي بها

وتمثيلها داخل النص تمثيلاً صحيحاً يصبّ في مصلحة التشكيل السردي العام في النص.

ولمّا كانت اللغة السردية أحد أهم قطبين رئيسين في عملية التشكيل السردي مع الصنعة النصيّة، فإن تشكيل اللغة السردية هو الآخر يجب أن يحظى بالاهتمام المطلوب من أجل بلوغ أعلى المراحل الممكنة للوصول بالتشكيل السردي على تكامله وصيرورته، على النحو الذي تنعكس فيه كلّ هذه التشكيلات فيما بعد على ما يمكن الاصطلاح عليه بـ «تشكيل الخطاب»، وهو يجب أن يتضمّن بدوره «تشكيل الفضاء» الذي يتوزّع سياقياً على تشكيل الزمن، وتشكيل المكان، وتشكيل الرؤية.

تقود هذه الهندسة التشكيلية على مستوى جزئيات ومكونات وعناصر وآليات وتقانات وفعاليات الخطاب السردي، إلى السعي نحو بلوغ أعلى درجات استكمال شروط الصنعة السردية ومتطلباتها، على النحو الذي تبدو فيه الصورة السردية للنص قد وصلت إلى المستوى المطلوب والضروري والمناسب من التكامل والصيرورة، بحيث يكون الخطاب قابلاً لأفضل قراءة ممكنة بعد أن استوفى شروطه التشكيلية المطلوبة.

هوامش المدخل:

(1) التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد، تقديم سعيد يقطين، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2001: 2.

(2) م. ن: 2.

(3) ينظر على سبيل المثال لا الحصر، الباب الثالث «في البناء الروائي - التشكيل السردي» من كتاب الدكتور نضال الصالح الموسوم بـ «النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، والبحث الموسوم بـ «آليات التشكيل السردي في القصة القصيرة المعاصرة في التسعينات» للدكتور مراد عبد الرحمن مبروك، شبكة الإنترنت، موقع جمال فائز، 2010/2/5، ومقال «التشكيل السردي والترشيح الدلالي» للدكتور وفيق سليطين، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 959 في 2005/5/28، وغيرها كثير.

(4) وحيد الطويلة «أحمر خفيف» سرد دائري، أماني فؤاد، جريدة القدس العربي، لندن، بتاريخ 2009/2/17.

(5) تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، ميشيل مافيزولي، ترجمة فريد الزاهي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (812)، القاهرة، ط1، 2005: 141.

(6) م. ن: 141.

(7) مكونات الخطاب السردي، د. الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، 2011:2.

(8) جوشين شولد - ساس، إجراء التقويم في الحقل الأدبي، خلفيات

وآليات التقويم الجمالي في الأدب والفن، ترجمة حميد لحمداني، تنظر مقالة لحمداني (التقويم الأدبي من هيمنة مفهوم القيمة إلى ممارسة التقويم، ضمن كتاب: قضايا أدبية، مجموعة مؤلفين تنسيق أ د. محمد القاسمي، أ د. الحسن السعيدي، عالم الكتب الحديث، 2010: 3.

(9) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995: 12.

(10) فصول في السيميائيات، د. نصر الله بن غنيسة، عالم الكتب الحديث، 201: 17 – 18.

(11) تأويل متاهة الحكي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط2، 2011: 1.

(12) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1969: 563.

(13) م. ن: 53 – 55.

(14) علم الإشارة، السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 2007: 18.

(15) جماليات التشكيل الروائي، د.محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2008: 12.

الفصل الأوّل

التشكيل السردي القصصي

- فضاء القصة القصيرة جداً: التشكيل والتعبير.
- فضاء القرية: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي.
- الراوي الجامع وفضاء القصة السيرذاتية.
- تشكيل القصة: بين سرد المحكي وسرد المصمت.
- تشكيل المكان في السرد القصصي.
- تشكيلية الصورة القصصية وبصرية العلامة.

فضاء القصة القصيرة جداً
التشكيل والتعبير

تنتمي القصة القصيرة جداً بأفقها التشكيلي الخاص إلى عائلة السرد القصصي الذي بدأ مع مصطلح «القصة» التي كانت تعني نوعاً سردياً واحداً ذا تشكيل واحد بداية نشوئه، لكنه مع تطور ونمّو الأنواع السردية داخل جنس القصة، تنوّعت الفضاءات السردية للأنواع، وانشطر المصطلح، وأصبح كل نوع سردي يتمظهر بصيغ وتشكيلات ورؤيات متعددة، تتناسب عادةً وطبيعة كل نوع.

القصة القصيرة جداً على مستوى التشكيل والتعبير هو آخر مصطلح في شبكة مصطلحات القصة، وقد أخذ أشكالاً كثيرة ومتنوعة على صعيد التسمية الاصطلاحية مثل «القصة الومضة/قصص مينمالية / أقصوصة / القصة اللقطة.. وغيرها»، وكل تسمية اصطلاحية لها توصيف معين، لكنها تلتقي جميعاً في بؤرة القصة القصيرة جداً، بوصفه مصطلحاً تشكيلياً جامعاً ومعبّراً على نحو واضح ووافٍ.

قصص هذه المجموعة القصيرة جداً الموسومة بـ «غورنيكا عراقية»[1] تدخل هذا المعترك الفني، وقد تمخضّت عن تجربة ثرية وعميقة وواسعة في كتابة القصة القصيرة عند القاص جمال نوري، إذ سبق له وأن

أصدر أكثر من مجموعة قصصية تميّزت بالتجريب القائم على وعي التجربة وفهم الفضاء السردي على نحو جيد، قاده أخيراً إلى تقديم اجتهاده السردي في كتابة القصة القصيرة جداً، وهي تتنوّع في نماذجها ورؤياتها وخصائصها الأسلوبية ومقارباتها الجمالية داخل فضاء الجنس القصصي عموماً، والفضاء النوعي للقصة القصيرة جداً خصوصاً، وصولاً إلى اقتراح تشكيل سردي خاص بها.

اعتمدت قصص «غورنيكا عراقية» على تفعيل الحس الواقعي الوقائعي المستمدّ من تجربة الواقع والحياة، حتى لكأنّ أحداث القصص المنتخبة ترغم القارئ على أن يكون شريكاً فاعلاً فيها على نحو ما، متماهياً مع تشكيلها، وتأتي حساسية هذا الالتقاط الوقائعي من فهم عميق لحركة الفاعل السردي في هذا النمط من التعبير القصصي، وهو يجتهد في التفاعل مع القراءة بأكبر قدر ممكن من التركيز والمشاركة والتضافر والتفاعل.

تعدّ «شعرية المفارقة» أحد أبرز المظاهر التشكيلية التي اشتغلت عليها هذه القصص، إذ يشعر القارئ أن كلّ قصة منها تنهض في تشكيل بنائها وفضائها السردي على بناء شعرية مفارقة، تتمكن من لفت انتباه القراءة إلى المحتوى الرمزي والسيميائي للعلاقات المؤسسة لشكل المفارقة ومحتواها الدلالي.

وتتسم قصص «غورنيكا عراقية» أيضاً بفعالية التركيز على حركة الشخصية وتشكيلها داخلياً وخارجياً، إذ تتمظهر الشخصية على نحو بالغ التكثيف من خلال أسلوب تنامي حركي داخلي، يتوازن مع تنامي حركي خارجي، بحيث تقدّم الشخصية أنموذجها بالقدر الذي يلائم طبيعة الحدث تماماً، ولا يجد القارئ صفات أو خصائص شخصية تظهر على لغة السرد ولا تشتغل في بناء فعالية الحدث بصورة مؤثرة ومنتجة.

أما ما يمكن أن نصطلح عليها هنا بـ «التوازي الدلالي في صناعة اللقطات القصصية وتشكيلها»، فيمكن معاملة هذه القصص بقدرٍ عالٍ من حساسية هذا المفهوم السردي، وهو يقود القارئ إلى مشهد يتمّ فيه صوغ لقطتين متوازيتين تعملان في نسق واحد، ولا بدّ من الاستمرار في متابعة التوازي الدلالي بين اللقطتين من أجل استيعاب طبيعة الصورة السردية التي تؤلفها اللقطتان.

يعمد القاص في بعض قصص «غورنيكا عراقية» إلى تشغيل الحسّ الداخلي العميق للشخصيات بقدرٍ معين ومحسوب، من أجل إظهار قوّة العاطفة والوجدان الشخصاني، وتفعيل هذه القوة في السبيل إلى تسليط الضوء القرائي على فرصة إحساس فريدة عند الشخصية، يمكنها إذا ما قرئت جيداً أن تجيب على سؤال القصة وتضيء لحظة تنويرها.

لا يقف الراوي عند أنموذج تشكيلي واحد أو حالة تشكيلية واحدة في هذه القصص، بل نشهد تنوّع تشكيل الراوي بين الراوي الذاتي، والراوي كلي العلم، وأحياناً تداخل الأنموذجين، بحسب ما تقتضيه الرؤية السردية والمقولة القصصية التي تشهدها كلّ قصة، ويعمل هذا التنوّع على إثراء القيمة التعبيرية والتشكيلية في اللقطة أو المشهد أو اللحظة القصصية التي تتألف القصة بوساطتها.

لا شك في أنّ كلّ هذه المعطيات والإمكانات السردية في القصص على نحو عام، أسهمت بقدر كبير في صوغ ما يمكن أن نعاينه في مستوى رسم الشخصيات وتشكيلها بوصفه «بورتريه شخصي»، إذ إن وجوه أغلب شخصيات القصص تكاد تبرز من باطن الحدث القصصي لتكون أقرب ما يكون إلى مجال القارئ ومساحته، وهو يتلقّى الصورة والوجه والحركة والفعل في مناخ سردي واحد.

تتمتّع أكثر قصص المجموعة بشدّة الوصف وقوّته وتركيزه، على نحو يسهم في إضاءة عنصر المكان إضاءة تشكيلية عميقة تستجيب لإيقاع الحدث السردي في كل مرحلة من مراحل تكوّن القصة، وقد تضعف هذه الإضاءة الوصفية في مراحل معينة حين يتطلّب الحدث السردي في القصة نوعاً من التساؤل، أو التداخل، أو العتمة، أو الحيرة، وصولاً إلى استفزاز المتلقي للدخول في لعبة غياب وحضور، وحلّ وشدّ، لبلوغ الهدف النوعي للقصة وهو يتجّه في هذا السياق إلى تشكيل ما يحفظ هذه الرؤية ويعزز حضورها داخل ميدان السرد العام.

يفيد القاص كثيراً من تقانة الكاميرا إذ يشعر المتلقي أن الحساسية السينمائية للمشاهد القصصية في أغلب القصص تخضع لسلطة كاميرا دائمة التصوير، وهي لا تكتفي بتصوير نسقي بل تسعى إلى تصوير «تشكيلي» شامل وكلّي من الجهات كلّها، ومن مختلف الزوايا، مع تركيز نوعي مثمر على اللحظات التنويرية الاستثنائية التي تخصّب الحدث السردي في القصة وتغنيه.

تلتئم هذه الملاحظات الجوهرية التي قاربت على نحو كلّي وشامل طبيعة وحساسية الرؤيات التي تمخضّت عنها قصص المجموعة وتتوحّد، في سياق البحث عن الفضاء السردي الذي يميّز القصة القصيرة جداً عن أنواع القصّ الأخرى المعروفة، ويمكن مقاربة قصة (غورنيكا عراقية) إحدى أهم قصص المجموعة بوصفها مثالاً على صوغ هذه الرؤية التشكيلية في صناعة هذه القصص:

بدا الأفق الملبد بغيومٍ داكنة أقرب إلى الفوضى
التي استشرت على الأرض ولم تكن الغيوم تنذر بمطرٍ
قادم إنما كان المشهد كله يوحي بزوابع وعواصف

مفاجئة.. أسفل الغيوم مباشرةً عصابة رأس سوداء مشدودةٌ بإتقان على رأس امرأةٍ اعتادت مواجهة المحن.. عينان ذابلتان وأنفٌ دقيق ينتهي بفمٍ مزموم على وجعٍ أزلي رسم تجاعيده الخاصة على وجه حنطي منطفئ.. العينان تستغيثان وهما تختصران نزيف عمرٍ بأكمله تبعثر بين الحروب والمخاوف والانتظار القاسي للعائدين من بوابات الموت، التي أشعل أتونها المنكفئون في غرفهم السرية وهم يتطلعون بسعادةٍ إلى جراحنا النازفة.

تحت الوجه المنحوت بأنامل الفجيعة يسترخي صدر مكشوف ناتئ العظام، جرّحتهُ أظافر يدٍ استلقت جانباً في حركةٍ تراجيدية صادقة.. اليد الأخرى تسمرت في الفضاء الساكن تحت غيمةٍ يتيمة.. تحت جسدٍ ناحلٍ رثّ الثياب ثمة كيسٍ أبيض يضم رفات إنسان، قد يكون ابنها أو أخاها أو زوجها..

تنسحب العدسة للخلف فيتسع المشهد ليحتوي مئات الأكياس ومئات الرجال الواجمين وهم يتطلعون بذهولٍ وريبة إلى الأفق المشرب بحمرةٍ خفيفة.

وإذا ما كان الأمر بطبيعة الحال يحتاج إلى جهد قرائي كبير من أجل وضع الأسس، وتثبيت الخصائص، وصوغ المقولات، فإن قراءة القصص القصيرة جداً والاستمتاع بطريقتها في التعبير والتشكيل والتدليل هي الكفيلة بالإجابة على أكثر أسئلة النوع إشكالية وغموضاً، وهي دعوة لقراءة «غورنيكا عراقية» بموجب هذا المقترح النقدي، لاسيما وهي تتحرّك على

مساحة كتابة محدودة، على مستوى كلّ قصة من جهة، وعلى مستوى قصص المجموعة كلّها من جهة أخرى.

وضمن الرؤية التشكيلية نفسها تندرج القصص القصيرة جداً الواقعة تحت سلطة عنوان «قطف الأحلام»[2] للقاص إسماعيل البويحياوي في إطار التجارب المهمة التي تشتغل على إنجاز نماذج متقدمة، تتيح فرصة عميقة وواسعة لتمظهر هذا النوع السردي تمظهراً بنائياً وتشكيلياً كاشفاً ومثمراً يتحول فيه من عتبة النوع إلى فضاء الجنس السردي المستقلّ، عبر تفعيل أجناسي مخترق ومتجاوز لمفردة «جداً» وهي تعمل على فصل القصة القصيرة عن القصة القصيرة جداً فصلاً أجناسياً لا تكتفي فيه بمحدودية الفاصل النوعي، إذ تذهب في ذلك إلى المنطقة الحرّة المقابلة لـ (الرواية) التي استقلّت هي الأخرى عن القصة وأضحت جنساً سردياً مستقلاً، ولعلّ من أولى علامات الاستقلال الأجناسي فيهما هو انطواء كلّ منهما على نظام سردي تشكيلي خاص ونوعي.

تمتاز قصص «قطف الأحلام» القصيرة جداً ومنذ طلائع الحمولة السيميائية الأولى لعتبة العنوان بخاصية عنف السرد المركّز (وهي ظاهرة تشكيلية محض)، الذي ينهض على دائرية الراوي ودورانه وهيمنته ورغبته في اللّعب، وانقضاضه على المروي بقوّة واعية مدرّبة تساعده في التقاط لؤلؤة الجوهر ونور المعنى بلمح البصر، إذ تلتحم الحساسية القصصية بالتشكيلية السردية التحاماً وثيقاً ومنتجاً.

قصة (كثافة) مثلاً تحتضن مقولة القصة القصيرة جداً وتتمثل رؤيتها وتحكي بلسانها وتعزف لحنها الفريد - قبل الحكاية وبعدها -، وتتسم قصص أخرى في المجموعة بتناثر الأصوات وتهدلها وسقوطها قطعة قطعة في نهاية القصص ليتحرك كل صوت ساقط أفقياً وعمودياً في آن معاً، ضمن رؤية تشكيلية تجتهد في تمثيل الحسّ الشعري التشكيلي

المعروف في الكتابة الشعرية، ففي قصة (كثافة) مثلاً تنهض الفعالية التشكيلية في تركيب القصة على آليّة عمل تضارع الشعر، تلتقي به وتفترق عنه في آن:

في تلك الليلة تعطل قلمي. كنت، في سريري، جبلا عجوزا توَرَّمَ شموخه.. غادرت مرتفعاتي وتسللت إلى دواخلي..

هكذا وجدت نفسي أغني مع شعراء يصدحون في شراييني، وأصفق لرواة يوزعون دفقات قلبي على الحالمين والعذارى والمحرومين.

ثم لاحت لي كريات عجيبة بعيدة. كثفت نفسي أناغي أدق أليافي. كنت أتضاءل، أتضاءل

وأتضاءل.

لحظتها أفقت طفلاً

خفيفاً رشيقاً

وامضاً

أقطُرُ

قصصاً

قصيرة

جداً.

وتشتغل الكثير من قصصها على فعالية مزج أفق الحلم بمرجع الذاكرة في عجينة سردية تكسر حدّة الزمن.

إنّ السير السردي من المحيط إلى المركز وصولاً إلى نقطة الجوهر

حيث تعلن القصة القصيرة جداً وجودها، هو أحد نظم السرد التشكيلي في هذه القصص كما يتراءى في قصة (تجوهر) على سبيل المثال:

هناك في أتون الفراق العاتية كنت أؤبن قلبي.. أخرجت من مزادتي آخر قطرة من ذكرى رضاب حبيبتي. نطت إلى طرف لساني فهبت أسراب من قبل الجنة تصدح على شفتي أقطف أكوانا حالمة قزحية الإشراق تستحم في.. تحفني ملائكة الحب الزلال ترتل أخبار العشاق وأشعار المجانين ورسائل المحبِّين وتَجَوْهَرْتُ تَجَوْهَرْتُ دنّا معتقة أسقي العشاق حليبا أعذب من البياض.

في قصة (إدراك) تتم الإحالة على محكي سابق يلفظ أنفاسه السردية في محتوى القصة القصيرة جداً ليعلن عن نفسه، على نحو يتصل وينفصل في سياق تعبيري سيميائي - تشكيلي مشترك:

والحاصل أن صعاليك القبيلة كانوا يخطفون، من عتمات الصحراء، نُجَيْمات يغرسونها في حلمي. ولا أخفيك أنني كنت تائها في بواطني أطلب وطنا لا يغرب عنه النور. هكذا عكفت أسقي نجومي المتعبة من ماء عصياني.. ولما أينع بهاؤها رحت أقطف من أحواضها أنوارا أسددها على قبائل هذا الظلام.

تفيد قصص المجموعة من تشغيل آليات الاستفهام والتعجب، وتعمل

على تكريس آلية اقتصاد العنونة، وترميز الشخصيات وأسطرتها، ومن ثمّ شدّ الحكاية بذات الراوي ومزجها برؤيته، داخل دائرة التشكيل السردي النوعي، كما في قصة (حياة):

زارني في الحلم.
قال لي: مات أبوك.
قلت: نزع جسده
وغاص في نهر
قصة تجري
بداخلي.

تعمل بعض قصصها على أسلوبية سحب القارئ إلى منطقة المروي له ودمجها به وإلغاء الفارق بينهما، على النحو الذي يتجلّى واضحاً في قصة (لغز)، وتعمل أخرى على استثمار طاقة اللغة المحكية بحمولتها العاطفية والنفسية والشعبية والسردية كما يتمظهر ذلك جلياً في قصة (سمقلة)، وهي بلا شك خواص تشكيلية سردية تعمل ضمن فضاء سردي عام على بناء وضع تشكيلي سردي نوعي للقصة القصيرة جداً.

تسهم قصص «قطف الأحلام» في تحويل النوع/الجنس (ق.ق.ج) إلى محكي سردي يختلط بأفق السرد ويحيا به ويحييه، كي يرتفع بالمسرود والمحكي والمصوّر والمرئي والمتخيّل والمخبوء والمسكوت عنه والمحجوب والمعلن إلى أعلى مستوى ممكن من الاصطدام بالقارئ وتحفيزه وإثارته وتحديه.

فضاء القرية
الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي

مفتتح قرائي:

يلعب المكان - بتمظهراته وتجلياته وأنساقه وأشكاله وإيحاءاته وطبقاته - الدور الأبرز في سياسة التشكيل السردي في القصة القصيرة والرواية والسرديات الأخرى كافة، بوصفه عنصراً مفصلياً وجوهرياً يسهم في تشغيل الحراك التقاني لجميع عناصر التشكيل السردي الأخرى، ويعمل على تشييد معمارية السرد وهيكليته في الفضاء.

تمثّل «القرية» بأنموذجها المكاني المفتوح فضاءً سردياً نوعياً، أسهم قصاصو الريف في وضعها موضع التنفيذ الفني البالغ الحضور والأهمية والإثارة، لما تنطوي عليه من بنية مكان استثنائية خصبة بالكثير من المادة الأولية التي يحتاجها البناء السردي لتشكيل الحكاية القصصية والروائية، ويرتقي هذا الفضاء في المدوّنة السردية العربية عموماً، والعراقية خصوصاً، إلى مرتبة عالية من الحضور والتميّز والنوعية والكثافة، إذ جسّدت مرويات القرية عالماً عميقاً من التنوّع والغنى لا حدود له.

وربما ينهض تشكيل الموروث الشعبي - بوصفه واحداً من أغنى مصادر التمويل الفني والإبداعي - بإكساب حضور هذا الفضاء الأهمية

الأبرز والأكثر تجلّياً، وذلك لقيمته السردية العالية ذات المؤونة والكفاءة والصلاحية المستديمة لرفد الفعل السردي والصورة السردية بقيم سيميائية وتعبيرية وتشكيلية، تعزز الفضاء السردي في النص القصصي والروائي وتوسّعه وتثريه وتعمّقه، وترفد إمكاناته الثقافية بالكثير من القيم التعبيرية والرمزية والفانتازية، على النحو الذي يجعل من المكان السردي مساحة خصبة للبناء والقراءة معاً.

(الموصل) بأنموذجها المكاني الواقعي مدينة فريدة واستثنائية وشاملة وذات خصوصية مدينية وحضرية على أكثر من مستوى وأكثر من صعيد - تاريخاً وراهناً -، لذا حضرت على نحو غزير في المدوّنة السردية العراقية منذ روّاد القص في العراق حتى الآن.

وإذا كانت الموصل/المدينة زاخرة بالتنوّع الحضاري والطبيعي والتاريخي والميراث - شعبي، فإن ريف الموصل (الرديف المكاني لها) هو الآخر لا يقلّ شأناً وقيمة وأهمية وحضوراً عن الحاضرة المدنية، بحكم غزارة التنوّع القومي والإثني والديني والمذهبي الذي منح الفضاء التشكيلي العام للموصل - كمكان بانورامي شامل وحيوي وفاعل ومنتج وشاسع ومستوعب -، الكثير من الخصب والإبداع وحسّ التنوّع وقبول الآخر بروح رحبة عالية من التفاعل والتسامح والديمقراطية، على الرغم من إشكالية حسّ الأكثرية وحسّ الأقلية، وطائفية المركز والأطراف بمعناها السوسيو الثقافي، التي لا يمكن التقليل من شأنها أو إهمالها - قرائياً - في أيّ مكان وأيّ زمان وتحت أيّ ظرف.

القاص هيثم بهنام بردى ينتمي إلى ريف الموصل (الأطراف)، ويسعى في الكثير من قصصه إلى تمثيل هذه الرؤية الريفية وتشخيصها وإشهار أنموذجها، بوصفها تجلياً من تجليات الفضاء الموصلّي - المكان والإنسان والتاريخ -، ويجتهد في التعبير عن أنموذج المكان/القرية بكل حساسيته

وغناه وعمقه الميراث شعبي ومخياله الفانتازي، وصولاً إلى توكيد فعالية الحضور الإنساني العميق عبر أدوات التعبير السردي القصصي.

في آخر مجموعة قصصية له بعنوان «تليباثي»[3] ثمة قصة عنونها القاص بـ «الأقاصي»، تشتغل على تمثيل الحس الريفي القروي الموصلّي عبر آليّات اشتغال الموروث الشعبي خاصّة، وضمن رؤية تشكيلية نوعية.

تحيل عتبة العنوان الموسوم بـ «الأقاصي» سيميائياً - في منحى معيّن ومحدّد من مناحيها - على تمثيل العلاقة الثقافية والسوسيولوجية الإشكالية بين الريف والمدينة، إذ تتمركز المدينة - الموصل هنا - بوصفها عاصمة تحيط بها شبكة من البلدات والقرى التابعة إدارياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً لها.

وفي الوقت الذي تستأثر فيه المدينة/العاصمة بالنصيب الأوفر من المكاسب والحياة الجيدة على الأصعدة كافة، فإن مدن الضواحي والقصبات والأرياف تحصل ضرورة على نصيب أقلّ بكثير منها، ويقلّ هذا النصيب كلما ابتعدت القرى عن مركز المدينة ولاسيما تلك التي تمكث في فضاء «الأقاصي»، حيث يتمثّل الغياب الكلّي عن دائرة الحضور والفعل والتأثير والتشكيل والقوّة.

تنهض فعالية البنية السردية للقصة على (لعبة المركز والأطراف) في تشكيل معمارها الفني القائمة على الصراع والجدل، فتذهب آليات السرد القصصي إلى وضع بؤرة مركزية لاقطة في قلب دائرة السرد، تحيط بها سلسلة من المحاور الشخصانية التي تتوجه إليها وتلاعبها وتختبر مواقعها وحدودها بها، بوصفها نقطة إشعاع باثّة تغري الدوائر المحيطة بالمتابعة والتحليل والتفسير وفكّ الشفرة وكشف الصمت.

ثمة هندسة سردية ذات نظام تشكيلي عالي المستوى تتحكم في تقسيم متن القصة على مجموعة طبقات تحيط بالمركز السردي (البؤرة)،

ينهض الراوي الذاتي بتحريكها ودفعها باتجاه نقطة المركز لتجسيد العلاقة بين كلّ طبقة والمركز، بحيث يستنفد الراوي كلّ المحتوى الإنساني للقرية كي يصل أخيراً إلى طرازه ويعمل سردياً لحسابه، على وفق المقولة السردية التي تحملها القصة.

البؤرة السردية المركزية:

تحتلّ شخصية (الغريب) - الداخل على مجتمع القرية المتجانس والمتآلف والساكن بصورة مفاجئة وغامضة ومثيرة - موقع البؤرة، وتبثّ إشعاعاتها السردية نحو المحاور التي تتحرّك حول البؤرة، وتستدعي هذه المحاور للتماس معها وتغريها بالتحرّك نحو محيطها لفكّ شفرتها المحيّرة، والإجابة على أسئلتها اللائبة.

تدلف هذه الشخصية إلى المكان عبر الذاكرة القروية التي تشغلّها العجائز بوصفهنّ الحارس الحكائي لهذه الذاكرة، وهي تروي قصة هذا الدخول المحيّر على النحو الآتي:

> **تتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.**

إذ تتركّز البؤرة الاستعادية حول فاعلية الجمال النوعي المغاير وغير الطبيعي للصبي، وهو يحظى من طرف جميع المحاور بصفات تعزّز هذه

الرؤية وتوسّعها وتعمّق مدلولاتها، ويمكن تسجيل الصفات الاستثنائية التي تقلدّتها طبقات السرد على النحو الآتي:

الطبقة الأولى: إنه مجنون بالتأكيد ... ولكنه مسالم.
الطبقة الثانية: فتى القرية الغريب الصّموت.
الطبقة الثالثة: وحيد منذ سنين.
الطبقة الرابعة: هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة.
سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر.
الطبقة الخامسة: يلعب بإقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً.
فتى القرية المجنون/والأخرس/والوحيد/والفاتن/والصديق الوفي.

إذ تحتشد هذه الصفات والمسميات في سياق تشكيلي واحد لتعبّر عن إشكالية هذه الشخصية وغموضها وسحرها الباعث على الفضول، والمغري بالمتابعة لحلّ إشكاله والكشف عن لغزه وفكّ شفرته، وتحليل أنموذجه المغاير للفضاء العام الذي يهيمن على ستراتيجية الحياة السائدة في القرية.

طبقات التشكيل السردي:

نهضت القصة في تشكيل معمارها السردي على مجموعة طبقات سردية تؤلّف مجتمع القرية، وهو المجتمع الذي أسّس الرؤية الفضائية العامة التي تبنينت القصة على مقتضى حركتها، وتستقلّ هذه الطبقات في كينونتها الشخصانية (الجمعية والفردية) لكنّها تنفتح على مركز السرد، وتتوجّه إليه، وتشتغل على وفق منظوره، في السبيل إلى تفسيره،

وتحليل أنموذجه، ووضع رؤية معينة لتوصيفه والاحتفاظ بموقف معيّن بإزائه.

الطبقة الأولى: شيوخ القرية:

تشكّل هذه الطبقة قمّة الهرم الطبقي (البطرياركي والأبوي المهيمن) في المجتمع القروي، ولا بدّ في أية مناسبة من تقديم رؤيتهم (شيوخ القرية) على كلّ الرؤيات المجاورة والمصاحبة، التي تسعى إلى اقتراح أنموذجها في قضية معينة، أو حكاية معروضة، أو أزمة أو محنة تحلّ بالمجتمع، تحتاج في منظور الجميع إلى وجهات نظر متعددة ضمن سياقات كل طبقة وفضائها، وغالباً ما تنتهي إلى تبنّي وجهة نظر هذه الطبقة والعمل بموجبها، سعياً وراء الاستجابة للتقاليد المرعية وتأكيد هيمنة السياق الثقافي في هذا المضمار.

شيوخ القرية المحنّكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة لقريتنا المعزولة في مستنقع النسيان.

- إنه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلا أنفاسهم وهي تتموسق مع حبّات السبح الكهرب المتهاطلة من الخطّ الضيّق المتشكّل بين الإبهام والسبّابة، وأناملهم الحبلية تمسّد عثانينهم المدبّبة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثّة المُشعرة، تتأسف على هذه الفتوّة وهي تتسربل بالجنون.

فتخضع الطبقة لوصف دقيق يمثّل الحال الزمنية والمكانية والشعورية والعاطفية التي يتحلّى بها سكّان هذه الطبقة، فوصفهم بـ «المحنّكون المعجونون بالحياة» يضعهم في موقع خاص ومتميّز يمنحهم قدراً من الهيمنة في تبنّي وجهات نظرهم القادمة من الحنكة والتجربة.

وقد انتهت وجهات النظر هذه إلى وصف هذه الشخصية الغريبة بالجنون «يجزمون جنونه/إنه مجنون... ولكنه مسالم»، بناءً على توصيف حركته الخارجية التي تهمّ أفراد هذه الطبقة، الذين لم يكونوا معنيين بما يتمتّع به هذا المجنون من صفات أخرى لا تعنيهم، وليس بوسعهم رؤيتها أو تقديرها ضمن أفق النظر المحدود المتحكّم بهم.

يرسم الراوي لسكان هذه الطبقة مجالاً وصفياً يعكس انشغالهم النوعي المرتبط بخصوصيتهم، إذ يضع صورة الحركة الوصفية التي يسعى إلى رسمها داخل دائرة الصمت، كيّ يعبّر عن إيقاع الفعل الجسدي الذي يجري بين أدوات اليد «الإبهام/السبّابة/أناملهم» و«حبّات السبح الكهرب»، وهو يناظر إيقاع «أنفاسهم» التي تنتج صوتاً موسقاً «تتموسق»، يؤكد انشغالهم بأنفسهم على حساب أيّ انشغال آخر حتى وإن كان هذا الأنموذج الشخصاني الغريب، حيث تنتهي وجهة نظرهم فيه متأسفة «على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون»، كي ينتهي الأمر ويواصلون انشغالهم بكل حنكة وخبرة.

الطبقة الثانية: نساء القرية:

وهي الطبقة الثانية التي يجب أن تلتحق بالطبقة الأولى عادةً، وتتكامل معها على صعيد التكوين الاجتماعي والثقافي والرؤيوي والإنساني، وتدلي بدلوها بشأن الحكاية الراهنة على نحو أكثر ثرثرة وصخباً وأسطورية من سكّان الطبقة الأولى، وذلك بسبب الطبيعة الحكواتية الذي

يتمتّع بها مجتمع هذه الطبقة، والحساسية التي تذهب عادة إلى أسطرة الأشياء وفنتزتها، فضلاً عن ميلهنّ (نساء القرية) إلى متابعة الحكاية الغريبة للفتى الجميل المجنون، بكل ما تنطوي عليه من إثارة تصنّف ضمن الاهتمامات المركزية للنساء، وتشحن رغبتهنّ وتطلّعهنّ بمزيد من إشباع الفضول والحكي والشائعة.

نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز، في غدوّهنّ ورواحهنّ إلى شاطئ النهر، كنّ يقذفن من وراء سواعدهنّ المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة أو المليئة بالماء، نظراتهنّ الشفوفة على فتى القرية الغريب الصموت، وهو يقتعد أبداً دكّته الطينية الأزلية على يمين باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق، وهو يضمّ بين جوانحه حوشاً وحديقة وغرفاً يعشش فيها الصمت والغموض المتموسق مع همس الأشجار وشدو الأطيار.

كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقيّ.

- كيف لا يجنّ هذا المسكين وهو وحيد منذ سنين؟

وتتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة آتية من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.

وتخضع هذه الطبقة من طرف الراوي للتوصيف ذاته الذي خضعت له الطبقة الأولى، من أجل أن تتجلّى صورة مجتمع الطبقة على النحو الذي يبرّر نمط سلوكها بإزاء هذا الغريب الساحر.

مجتمع هذه الطبقة «نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز» يتوجّه إلى مركز الحكي في القصة «فتى القرية الغريب الصموت»، بمزيد من الاهتمام والرغبة في التقصّي ومعرفة الأسرار عبر استخدام آلية المتابعة البصرية (الأنثوية) البالغة الخصوصية «نظراتهنّ الشفوفة»، التي تنتج نوعاً من الحراك الجسدي لا يخفي قدراً من تجسّد الحسّ الإيروسي «كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقي»، لكنه يرتبط مع ذلك بحسّ التعاطف الإنساني المشحون بالنظرة الرومانسية التي تتلاءم مع أنموذج الطبقة.

المسافة الوصفية التي تفصل بين (نساء القرية) و (الفتى الغريب) تخضع من لدن الراوي لتشخيص وصفي كثيف، يتعالى عند نساء القرية من خلال الحركة المتقاطعة الدائبة «غدوهنّ ورواحهنّ»، وأنموذج التشكيل الشخصاني المرتبط بالموروث الشعبي الجمالي الريفي «سواعدهنّ المحزّمة بالأساور»، ويتشكّل عند الفتى الغريب عبر وصف أنموذجه المكاني الذي يحيط بحضوره «دكّته الطينية الأزلية/باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق/حوشاً وحديقة وغرفاً/يعشش فيها الصمت والغموض».

على النحو الذي يتيح مجالاً زمنياً ومكانياً لاستعادة البداية التي تشكّلت الحكاية أصلاً بموجبها، ووضعها على شاشة المشهد السردي بكل ما تنطوي عليه من سحرية وغرابة «صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين»، يجعل المنظر السردي دائم الجاذبية طالما أن السرّ

ظلّ غائباً، والشهية للتأويل والتفسير ووضع الاحتمالات قائمة وفعّالة ومشتغلة بلا هوادة.

الطبقة الثالثة: صبايا القرية:

هذه هي الطبقة الثالثة التي تسير باتجاه استكمال المجتمع الكلّي للقرية التي تحتضن هذه الحكاية العجيبة، وتشتغل على تأسيس علاقة ما بها على وفق معطيات أنموذجها وطرازها وموقعها في نظام التسلسل الطبقي، وهي طبقة أكثر حيوية وحرارة في هذا السياق ويذهب مجتمعها إلى منطقة أبعد بكثير من الطبقتين السابقتين في درجة الاهتمام بخصوصية هذه الحكاية، والانشغال بها والتصدّي لقضيتها ورؤيتها.

وذلك لأن عنصر الإثارة تشغل مجتمع (الصبايا) أكثر من (الشيوخ والنساء الكبيرات)، لاسيما وأن موضوع الحكاية (شاب نوعي) يتّسم بكل معاني الفتوة والرجولة والجمال والجنون، على النحو الذي يحرّك فضول الصبايا إلى أقصاه وعلى الأصعدة كافة.

> **صبايا القرية الجميلات والقبيحات على حدّ سواء، كنّ يرمقن وسامته الساحرة ويتملّين منجذبات، فاغرات الأفواه، هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة، وهذا الألق البارق من وسامة لا تحدّها أيّ وسامة في سائر شباب القرية... وبخاصّة سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر، ويهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب.**
>
> **- آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون.**

وهنا في هذه الطبقة تظهر الميول العاطفية والإيروسية التي يتحلّى بها مجتمع هذه الطبقة، ليتجلّى على أوضح ما يكون في انكشاف الرغبة على التعاطي مع الأنموذج على وفق البهاء الشخصاني الذي يتمتّع به «وسامته الساحرة/هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة/هذا الألق البارق/سحر عينيه/وبشرته البيضاء/شعره الأشقر»، الذي يقود إلى إنتاج حالة افتتان وسحر ورغبة عالية المستوى عندهنّ «يرمقن/يتملّين/منجذبات/فاغرات الأفواه»، يتماثلن فيه مع طبيعتهنّ الأنثوية المنفتحة على حساسية خاصة مغرمة بهذا النوع من التحدّي العاطفي والرغبوي والإيروسي الماثل أبداً في عمق المشهد.

تنتهي هذه العلاقة المشوّشة بين الرائي والمرئي إلى حسرات عميقة ومتواصلة، مكتظّة بالتطلّع الإيروسي إلى معانقة هذا الكائن الغريب الساحر «يهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب/- آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون»، إذ تتشكّل هنا ثنائية الرغبة والمنع، على النحو الذي يضاعف من أسطرة الأنموذج وتمويهه بطاقة غرابة عجائبية تزيد من بريقه، وتوسّع من شقّة المسافة الزمنية والمكانية بين طرفي المعادلة.

الطبقة الرابعة: الأولاد:

تأخذ هذه الطبقة مساحة سردية أوسع بحكم انتماء الراوي الذاتي لها، ومعرفته أكثر بخباياها وتفاصيل رؤيتها للأشياء وتداوله للنسخة الحكائية المنتمية لها، فضلاً على أن مجتمع هذه الطبقة هو الحاضنة الاجتماعية التي تتحرك الشخصية الغريبة في مساحتها، وهي الأقرب إلى حساسيتها وفضائها، على الرغم من أن الراوي الذاتي هو الذي يقود فعالية هذه الطبقة باسم الطبقة وممثلاً عنها، لكنه يعبّر عن رؤيتها العامة تجاه الحدث القصصي.

وكانت حيوية هذه الطبقة في هذا السياق تعبّر عن رؤيتها من خلال الاستهلال الذي دخلت به الطبقة ميدان الفعل السردي «وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية»، بالشكل الذي يقرّبه جداً منها:

وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية ونحن نلعب الكرة في الساحة التي تنتهي بفم النهر المتمثّل بالناعور وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه إنسان مقرور، ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة... هكذا كان يحكي حكواتي القرية للرجال الملتمّين في المقهى ليستقبل بالاستخفاف منهم، وكنّا نحن اللائذين في دفء عباءاتهم نستلذّ بالحكايا... هكذا كان حال ناعورنا... الشكوى والأنين.

وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً، وعندما يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه

المطبق، كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار.

يتجلّى في هذه الطبقة الحسّ الموروث شعبي مقترناً بالفضاء الأسطوري لتعبئة المناخ القصصي بروح فعّالة تنسجم مع المقولة السردية التي تسعى القصة إلى إنجازها «يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه لإنسان مقرور، ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة...»، في استعادة نوعية لأسطورة سيزيف التي تستجيب هنا لأزمة الغريب وهو يتعرّض لسوء فهم من طرف الآخر (طبقات مجتمع القرية)، على النحو الذي يدفع الراوي إلى المزج بين حكاية الأسطورة وحكاية الغريب، بالرغم من كلّ ردود الفعل التي تستهجن حكاية الأسطورة مثلما تستهجن وجود الغريب.

ويُظهر مجتمع هذه الطبقة حماساً أكبر من الطبقات الأخرى للاقتراب من هذا الآخر الغريب لدمجه في مجتمع الطبقة «وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً»، وهو ما يجعلها تنجح في تقريب المسافة الزمنية والمكانية والحكائية والرمزية بينهما.

ينتج هذا السياق الموجب في التعاطي مع أزمة السرد فضاءً جديداً للحال الحكائية التي ينطوي عليها الغريب، إذ ينفعل بحركة التلاقي والاندماج التي اقترحها مجتمع الطبقة ويستجيب لها عاطفياً «وعندما

يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه المطبق»، حين تتكلّم عيناه بدلاً من فمه، إذ تظهر إشارة فهم وإدراك لغة العيون عند هذه الطبقة في الوقت الذي لا تتعامل فيه الطبقات الأخرى معه إلا باللغة السياقية المعروفة التي ينتجها الفم.

لا بل يُظهر الفتى الغريب روحاً عالية من الحرص والوعي، يتحول فيه إلى راعٍ لأفراد هذه الطبقة وهم يقتربون من كونهم أصدقاء له «كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار»، فهو بكل هذه الصفات الإشكالية المتداخلة والمتضادّة يعكس أنموذجاً من الصداقة والوفاء لهم، في الوقت الذي لا يطالبهم بالثمن ليظلّ مكتفياً بذاته وغيابه وسرّه المحيّر الضارب في الأعماق.

الطبقة الخامسة: الأنا الساردة:

تعود الطبقة الخامسة إلى منطقة الأنا الساردة لتستقبل فعالياتها السردية بحرية واستقلالية وتمركز، حيث تتحوّل عين السارد الرائية والعارفة إلى كاميرا مركّزة ومكثّفة ومستوعبة، تصوّر في كل المستويات وعلى كل الاتجاهات، بعد أن تخرج شخصية الراوي من مجتمع الطبقة السابقة وتنفرد في سياق خاص مستقلّ يمنحها حرية الحركة والفعل الذاتيين، يساعدها في ذلك موقعها السردي الذي يؤهلها لقيادة دفّة السرد والتحكّم بمجرياته، على النحو الذي يتمكّن فيه من تكريس وجهة نظره وفرض أنموذجه بكلّ حرية:

والشفق يتهيأ للمغادرة ليسلّم أمره ليوم صاح، كنت أقف على سطح دارنا أتأمل قرص الشمس الناهض من مضجعه في الأفق الشرقيّ المفروش بالرّباب، وروحي الغضّة المحلّقة نحو ربيعها الخامس عشر تتنسّم الإشراقات الأولى لليوم القادم بكلّ ما يختزنه من دفء نابض من السماء العالية ومن سماء جديدة تشرق في جسدي وتجعله يصطلي برمضاء الرجولة المبكّرة التي تقدّد أيامي بأسياخ الترقّب والقلق... تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة تعطي النبرة الخيرة نغمة يتداخل فيها الشّدو والزقزقة والهديل والنعيب والنواح في احتفال فريد لم اسمع مثيلاً له من قبل، الذي سمعته من خلال فواصل الصمت القصير نبرة آدمية جليّة تلقي كلمات متسارعة تتخللها فواصل من أنغام الطيور المختلفة... تلفّت حولي، لا شيء استثنائياً، فالحساسين في الخلاء المترامي لحديقة دارنا ملتمّة تتقافز بحبور فوق العشب أو في الطّوار تلتقط بقايا الخبز، أو على حافة الحوض تروي ظمأ هجوع ليلة طويلة، والنواعير تبكي تعب ليلة أخرى، والأشجار تتمطّى نافضة عنها الكرى، والفلاّحون يحملون مساحيهم وفؤوسهم وعيونهم وأقدامهم شاخصة نحو الحقول... تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة كبيرة حسّاسة، أو كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من

خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...

حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من الآس يفصل الحديقة عن الفناء، وقد أفرد ذراعيه ووجهه يرتديه السناء وتنتشر على هامته أسياخ من الضياء البارق لتصطدم بالجدران الطينية لترتدّ مخيّمة فوق كراديس الأطيار الموزّعة حوله كخلايا النّحل وبنسق لا يفهمه إلا مجمع الطّير فقط، فالحساسين في الصفّ الأوّل يتبعها الحمام، الأليف منه والبرّيّ، ثمّ البطّ البريّ المهاجر وخلفه الدرّاج والوزّ والسمّان، وفوق قمم الأشجار تجثم أصناف الجوارح وكأنها في ترتيبها المرسوم بدقّة متناهية كرّست نفسها سقفاً يحمي الطير من... ممنّ؟... ومخبول القرية الأخرس يطفر من عينيه الرائعتين فرح لا محدود، ويمدّ ذراعيه بخطّ مستقيم، ثمّ يرسم بهما حلقة دائرية حول الكردوس المتراصّ أمامه فيلفّ الجمع صمت آسر، فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا كشلاّل جبليّ هادر يغسل أدران الوهم الذي تغلغل في عقولنا ويقيننا كلّ هذه الفترة الطويلة، فقد كان الفتى

يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً، والعيون الوجلة والمتهيّبة تنظر إليه بتوقير واحترام.وكان، حين ينتهي من لازمة معيّنة تختلط أصواتها، بعضها مع البعض الآخر، في نغمة نبّهتني إليها قبل هنيهة، التي جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل.

إذ تتجرّد آلة الوصف على نحو بالغ التركيز لتموين المشهد السردي بالتنوّع التشكيلي المدهش، فبعد أن يرسم الراوي صورة التأمل التي هو عليها وحيداً في المشهد المراقب لحركة الطبيعة، تنعطف آلة السرد نحو التفاتة قصصية تقطع نظام التواصل التأملي مع الطبيعة «تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة»، أربكت وضعية الانفراد بالذات وحوّلت فضاء الاهتمام إلى سياق جديد تشترك في تركيبه حيوات أخرى قادمة من وحي السماع، حيث تبدأ آلية الصوت القادم إلى منطقة سماع الراوي بالعمل.

تشتدّ فعالية السماع عند الراوي لإدراك مغزى هذا الصوت الذي داهم منطقة سمعه على حين غرّة، على النحو الذي ينفتح عليه انفتاحاً كلياً من أجل التوصل إلى حقيقته واستيعاب منطقه «تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة كبيرة حسّاسة، أو كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...»، وهنا يكون قد عثر على كنز بصري وسمعي ثمين.

ينفتح بعدها هذا الفضاء على مكان ساحر يجري وصفه على لسان الراوي وكأنه عالم أسطوري لا يمتّ إلى واقع الراوي بصلة، بما يتمتّع به من تنوّع وتعدّد وإدهاش وحيوية وخصب، تقدّم فيه الطبيعة أجمل وأحلى وأرقى ما لديها، لكنّ المفارقة الأكثر إدهاشاً للراوي هو أن الفتى الغريب المنعوت بالجنون من كلّ طبقات مجتمع القرية تقريباً، هو سيّد هذا المكان ومحوره «حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من الآس يفصل الحديقة عن الفناء»، وهو ما يمنح الراوي الذاتي فرصة التقرّب من هذا اللغز أكثر.

يحصل الاكتشاف الكبير حين يعثر الراوي على فتى القرية هو يتكلّم مع مجتمع الطيور، التي شاهد مهرجانها العظيم بكلّ هذا التنظيم والتناسق المدهش، تحت بركة صديقه الغريب وقد تجاوز خرسه وانفتح على الكلام «فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا/كان الفتى يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً»، فلم يكن يكتفي بلغة البشر بل زاد عليها لغة الطير، بحيث ظهر وكأنه يحمل فيضاً من المعرفة لا قبل لأهل القرية بإدراكها أو فهم طبيعتها، على النحو الذي قاد الراوي الذاتي إلى فرحة الاكتشاف العميق «جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل»، وهنا ينفرد الراوي بهذه المعرفة الاستثنائية التي تميّزه عن سائر مجتمع القرية.

الطبقة السادسة: الأنا والآخر:

تنفتح الطبقة الخامسة التي يتسيّدها السارد الذاتي على طبقة جديدة يواجه فيها الراوي (أنا السارد) الآخر، هذا الآخر الذي يتمظهر بوصفه البطل المركزي في فضاء القصّ، وهنا ينفصل السارد الذاتي

انفصالاً كلياً عن مجتمع الطبقة الخارج منها ليعمل لحسابه، إذ يتّصل على نحو ما بالبطل في غفلة سردية وحكائية من الآخرين، وينفرد بقرار التوصّل إلى حلّ لهذه الإشكالية الحكائية التي شغلت الجميع، وكأن الراوي يبدأ العمل ضمن سياق جديد يبتعد فيه عن الطبقات الأخرى جميعاً، ليتمكّن من الكشف والاستبيان، إذ إنّ السعي إلى المعرفة في ظلّ الحضور الكثيف لطبقات متنوعة من أناس القرية يشوّش الرؤية، ويجعل إمكانية التوصّل إلى حلّ ما صعبة للغاية.

لاسيما وأنه اطّلع على السرّ وعرف حقيقة الأمر الذي يكتمه هذا الغريب المشحون بمعرفة لا يمكن أن يدركها أهل القرية، بحيث يدفعه الحماس والرغبة هنا لمواصلة مشوار الكشف والتقرّب من غرائبية هذا العالم، لمضاعفة المعرفة والتقرّب قدر المستطاع من الحقيقة:

كنت جنب الناعور أجلس وأفكر في ما رأيت هذا الفجر، حين سمعت خطوات رياضيّة تقترب منّي، حسبت في البداية أنّه أحد أقراني، فلم أعرْ له أهمية. سمعت صوتاً اكتشفت نبراته هذا الصباح، ولا يمكن أن أنساه.

- أتمانع لو جلست؟

حاولت أن أتصنّع الدهشة والذهول، ولكنّه حسم الأمر مباشرة عندما قال:

- أنت تعرف سرّي.

حاولت أن أتغابى فسألته.

أيّ سرّ؟...

- لغة التخاطب بيني وبين الطير.

- أنا!!!... أنا!!!...

- أرجوك، لا تنكر.

ثمّ قال بودّ دافق.

- أنا لا ألومك مطلقاً... لو كنت مكانك لفعلت الأمر عينه.

وبعد فترة صمت، أكمل.

- الفضول... أو حبّ الاستطلاع.

ثمّ، بنبرة غاضبة.

- الأنا الدونيّة.

- أنا جدّ آسف، لم أكن متعمّداً... صدّقني.

لانت ملامحه وارتم على محيّاه طيف ابتسامة، ثمّ تكلّم بنبرة هادئة ودودة.

- أنت شابّ طيّب.

شجّعتني إشارته اللطيفة كي أسأله.

- لِمَ هربت من الواقع؟

- أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل.

- وتمرّستَ بقيود الصمت؟

- كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية.

- وهربت نحو عالم الطير؟

- إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر.

وقبل أن أتكلّم، قال بصوت خفيض كمن يكلّم ذاته.

- الناس في القرية حسموا أمري، وحكموا

بجنوني، بخاصّة حين كانوا يرونني أرفع رأسي إلى أفاريز البيوت أو جبال الغسيل في السطح وأهمهم مع الطيور، جاهلين أنني أتكلّم لغة الطير.

- كيف تعلّمت هذه اللغة؟

تجاهل سؤالي واستطرد.

- لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير.

رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت.

- أين ذهبت؟

سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب.

- إلى الأقاصي.

ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة هو كلّ ما احتوته ذاكرتي المشوّشة وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق.

إذ يكشف الحوار بين الراوي (أنا السارد) والآخر (الشخصية المركزية) عن نوع من التفاعل الخاص، الذي يفضي إلى تشكيل رؤية سردية معينة يمكن أن تجيب على أسئلة الشخصية وتضعها في سياق فانتازي/ميراث شعبي/أسطوري، يعبّر على نحو غزير عن المقولة القصصية التي تنوي القصة تكريس فضائها في عالم السرد، ويتقدّم ذلك الاعتراف الذي قدّمه الفتى الغريب للراوي بعد إذ أدرك أنه علم بسرّه» - أنت تعرف سرّي/حاولت أن أتغابى فسألته/أيّ سرّ؟.../- لغة التخاطب

بيني وبين الطير/- أنا !!!... أنا !!!.../- أرجوك، لا تنكر/ثمّ قال بودّ دافق))، إذ تظهر هنا لغة الطير بوصفها رمزاً أسطورياً يحيل الحكاية على منطقة الأسطورة والتاريخ والموروث الشعبي.

باستمرار هذه المحاورة الودودة تبدأ الأسرار التي تنطوي على رؤية فلسفية بالتكشّف والظهور «- لِمَ هربت من الواقع؟/- أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل/- وتمرّستَ بقيود الصمت؟/- كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية/- وهربت نحو عالم الطير؟/- إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر»، حيث تتمظهر المعاني والمفاهيم والرؤى لتشكّل موقف الشخصية على نحو معيّن، يبرّر له طبيعة السلوك الذي تغرّب به عن مجتمع القرية ودفعه جرّاء ذلك إلى الانعزال والبحث عن منطقة أخرى تستقبل رؤيته بلا ضغط، وكان أن اختار الذهاب بعيداً إلى حيث يجد ذاته ويكرّس أنموذجه.

إن خاتمة الحوار بينهما تنتهي إلى حالة الانفصال عن المكان والزمن، إذ يذهب الفتى الغامض/الواضح إلى الفضاء الآخر الذي يمكن أن يحتويه ويستوعب غرابته وجنونه وفرادته، بعد أن ينفتح سؤال الراوي عن غياب مطلق «- كيف تعلّمت هذه اللغة؟/تجاهل سؤالي واستطرد/- لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير/رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت/- أين ذهبت؟/سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب/- إلى الأقاصي»، فقرار الذهاب إلى الأقاصي هو قرار حتمي يتكشّف عن صوت مغاير ينأى بعيداً به رنّة عجيبة كأنه يأتي من الغيب، على النحو الذي يشير إشارة لافتة إلى خصوصية وندرة هذا الصوت الذي لا يمكنه أن يحيا في واقع القرية، والذي ينهض على سياق طبيعي للصوت والصورة والحدث، وهو مما لا يتوافر في هذا الفتى الغريب الغامض المجنون.

طبقة الإقفال السردي: الخاتمة:

تنهج هذه الطبقة إلى وضع الحلول السردية لإشكالية القص في خاتمة فصول الحكاية، إذ هي تنتهي إلى اختزال المشهد القصصي وتبئير الحكاية إلى معادلة الحضور والغياب، فالفاعل السردي الأوّل في القصة يمضي إلى غيابه الأثير حيث يجد ذاته في (الأقاصي)، ذلك المكان الأثير والأنموذجي الذي يناديه وهو مشغول به دائماً، و(أناس القرية) يجتهدون في تفسير الغياب ضمن اعتبارات تقليدية لا تلائم وضع الشخصية ولا تتناسب مع خصوصية تشكيلها، ويتفرّد الراوي الذاتي بوصفه العنصر الوحيد الذي يمتلك السرّ مخترقاً المجال الاجتماعي التقليدي ومنفعلاً وحده بالنتيجة:

> **في الإصباحات القادمة، لم يرَ أناس القرية أيّ أثر لمجنونها، وابتعدت التوقّعات بمقتله من قبل لصوص، ولاسيّما عندما فتّشوا بيته غرفة غرفة فلم يجدوا أيّ أثر لسرقة أو قتل، فاقتنع الناس أنّ المجنون قد هجر القرية... إلا أنا فقد تيقّنت أنه ذهب هناك إلى الأقاصي.**

تتكشّف الخاتمة عن تحقّق جدل الغياب والحضور السردي في المشهد الأخير، إذ يغيب البطل المركزي (الآخر) غياباً كليّاً في سَفَره النهائي نحو (الأقاصي)، حيث المكان الطبيعي الذي ينأى به عن الواقع المناهض والمضاد، وتحضر الاحتمالات المفسّرة لغيابه عند الجميع، لكنها تحضر على نحو آخر عند (الراوي) العالم الوحيد بالسرّ.

ينفتح الزمن الجديد «الإصباحات القادمة» في الخاتمة عن رؤية

أخرى تنقذ المكان من أزمته في التحليل والتأويل والتفسير والاحتمال، فشخصية البطل التي كانت مثار خلاف وحيرة وأسئلة تغيب هنا، لتضيّق فرص احتمال تفسير الحكاية إلى أقصى حدّ ممكن، إذ تصبّ كل الرهانات والتوقّعات المفضية إلى القناعات في جملة «المجنون ترك القرية»، وهو أفضل حلّ متاح في ضوء القرائن التي تنفي الاحتمالات الواردة الأخرى.

لكنّ الإقفال الذي يطال أهل القرية جميعاً وهم يتوقون إلى حلّ مثالي يريح توقّعاتهم، وينهي إشكال الحكاية ويضمن سلامة وطمأنينة الواقع الموروث شعبي لتصوراتهم، ويستكمل شروط التشكيل السردي للقصّ، لا يفعل الشيء ذاته فيما يتعلّق بـ (الراوي الذاتي) الذي يمسك بزمام الحكاية ويقود حراكها السردي، إذ إنّ انكشاف سرّ البطل على الراوي جعل الحكاية تستمرّ لديه ولا تتوقّف، بحيث يتجزّأ الفضاء القصصي هنا على ثلاثة أجزاء تشكّل مقام السرد، جزء لأهل القرية وهم يعودون إلى طمأنينة تصوّراتهم في الزمن والمكان والحدث، وجزء خاص بالراوي الذي ينفتح على زمن ومكان وحدث أوسع وأغزر وأكثر حضوراً، والجزء الأخير هو الجزء المتعلّق بالغياب حيث يضمّ البطل في زمن ومكان آخر هو «الأقاصي».

ويتشكّل فضاء «الأقاصي» في الطبقة المحجوبة والمسكوت عنها في ذاكرة القرية، التي تستعيد الرؤية الموروث - شعبية وهي تنمو وتتشكّل في المجال المكاني القروي بوصفها جزءاً لا يتجزّأ من حساسيتها وتراثها الثقافي، على النحو الذي تمثّل صورة الضمير الأعلى للفضاء القروي الذي يعمل بصورة عالية الفعّالية وخصبة الأداء في تشكيل الموقف الحسّي والذهني والثقافي - الواقعي والمتخيّل - للريف.

الراوي الجامع
وفضاء القصة السيرذاتية

يمكن معاينة مصطلح «الراوي الجامع» بوصفه روايا ذاتياً متفرّداً ومهيمناً على أكثر من صعيد، فهو ينتمي أولاً - ضمن مرجعية سيرذاتية يؤكّدها الميثاق السيرذاتي - إلى منطقة المؤلّف، ويهيمن ثانياً على مقدّرات السرد الميداني المحتشد في القصة ويوجّه ميكانزماته بحسب رؤيته ومقولته القصصية، ويشتغل كأداة حكائية فاعلة في كينونة التشكيل السردي. ويحرس بعد ذلك بقية الشخصيات المرتبطة به - عبر أبعاد ومسافات مختلفة - ارتباطاً مصيرياً، ويحيط بها ويرعاها، ويوزّع الأدوار عليها، على النحو الذي يبدو وكأن ظلاله الطاغية - بطبقاتها المتعددة والمتداخلة - تنتشر على مساحة القصّ وماحولها (ماقبل النص وفي أثنائه وما بعده)، وتفرض أنموذجها النوعي على مناخ الخطاب كلياً، بحيث تتشكّل صفة (الجامع) المحيطية الضامّة باستثمار قوّة التشكيل والحضور والفعل والهيمنة والتسلّط في كل مستويات السرد ومجرياته، وبكلّ محطاته وطبقاته.

اعتماداً على هذه المعاينة الاصطلاحية المقترحة للبعد التشكيلي لـ «الراوي الجامع» وهي تحيل في مستوى أصيل ومركزي من مستوياتها على

المرجعية السيرذاتية، تندرج القصة السيرذاتية المستجيبة لآفاق هذا الراوي وحدود نشاطه ضمن مصطلحات فن السيرة، وهو (أي مصطلح القصة السيرذاتية) مصطلح هجين يزاوج بين فن القصة وفن السيرة الذاتية حين تتوافر في القصة عناصر سيرذاتية إحالية تستجيب للميثاق القرائي، الذي يرتهن بحضور عدد من العناصر ذات المرجعية الواقعية المنتمية إلى ذات القاص.

وقد وضعنا توصيفاً لهذا المصطلح السيري (الهجين) في المعجم النوعي الذي أنجزناه بعنوان (معجم مصطلحات السيرة) على هذا النحو: «سرد استعادي فني ينهض به راوٍ سيرذاتي، يفيد من التقانات الفنية للقصة القصيرة بأشكالها وآلياتها المتعددة والمتنوعة لتسجيل سيرة حياته، عبر قصّة واحدة طويلة تحتشد فيها الأحداث وتتركز بحيث تسمح على نحو ما بإظهار الشكل التراتبي التصاعدي للسيرة المحكيّة سرداً وحدثاً وفضاء، أو مجموعة قصصية واحدة أو أكثر تحكي قصّة هذه السيرة بمراحل تتوزّع على القصص وحسب المراحل الزمنية التي يجدها الراوي مناسبة وصالحة فنياً للعمل القصصي. وربما وجدنا أعمالاً قصصية كاملة لقاص هي ليست في الواقع سوى سيرة ذاتية، شاء القاص لأسباب متنوعة نقلها إلى ميدان غني يبدو غير سيري متقصّداً الإخفاء والتمويه، لكنه ما يلبث فيما بعد أن يصرّح بذلك من خلال إشارات، أو لمحات، أو اعترافات، تكشف عن هذه الصلة بين الفن القصصي والمرجعية السيرذاتية. هذا فضلاً على الكثير من البيانات النصيّة «تاريخية، مكانية، شخصية»، داخل القصة/القصص، يكون بوسعها التأكيد على سيرذاتية الواقعة القصصية، واستخدام القصة جسراً فنياً لتمرير السيرة الذاتية وتسجيلها تسجيلاً قصصياً، على النحو الذي يؤلّف ميثاقاً سيرذاتياً بين القارئ والقاص»[4].

قصة «العودة إلى الموصل»[5] للقاص نزار عبد الستار تشتغل على حساسية هذا المصطلح الهجين وفضاءاته، في إنتاج تشكيل سردي قصصي ينتمي إلى فضاء القصة السيرذاتية من خلال إثارة رؤيا المكان الموصوف والمحدّد والمعيّن والمسمّى من جهة، ومن جهة أخرى انشطار ضمير السرد الذي يروي الحكاية بين الراوي الذاتي الملتحم بالشخصية والمؤلف بعد تمظهر القرائن السيرذاتية الميثاقية، والآخر الذي يخضع لموجهات الراوي الذاتي وتؤكد اعترافاته على أنه هو، بالصورة الغامضة والملتبسة التي لا يعرف الراوي سبيلاً لتفسيرها وفكّ شفرتها واستيعاب حدود تماهيها، على النحو الذي يؤلّف ويركّب ويؤسّس ويشكّل ما اصطلحنا عليه هنا بـ «الراوي الجامع».

عتبة العنوان «العودة إلى الموصل» تبدو في وضعها الإعلاني والإخباري والإشهاري البسيط في غاية المباشرة والتقريرية والسياقية، لكنّها تنطوي في طيّتها الرمزية وظلالها الماورائية على شبكة علاقات تاريخية وأسطورية وميراث شعبية وسيرذاتية في آن معاً، إذ إن فكرة العودة إلى الأصل هي الفكرة البشرية الأولى والملحّة التي يحنّ الإنسان دائماً، ويتوق فيها إلى العودة الحلمية الضاغطة إلى الرحم الأول، لما يحفل به هذا المكان الأثير من دفء غزير وألفة طاغية وحنين جارف.

ولعلّ التصريح الإبلاغي المعلن هنا بالمكان المديني «الموصل» لا يمكن له بأية حال من الأحوال الاكتفاء بالتحليل المباشر للرؤية الدلالية العامة في هذا السياق، بل إن «العودة» بمناخها الدلالي والرمزي والأسطوري الكثيف تنفتح على الخطوط التأويلية كافة، وتمتح منها إشكالية معنى سردي عميق وكثيف لا يتوقف عند حدّ، على النحو الذي تتمرأى فيه فكرة «العودة» وحيثياتها بسلسلة من المرايا المتعاضدة والمتشابكة والمتداخلة، التي تحيل على المستويات كلّها من دون مفاضلة.

من الأمور اللافتة للانتباه على صعيد الوضع الخطي والتسلسل

الكتابي والتشكيل السردي الظاهري لوضع القصة في المجموعة القصصية، أنها القصة الأخيرة رقم «12» في المجموعة، وكونها الأخيرة ورقمها«(12» في تسلسل قصص المجموعة لا بدّ من أن يحيل ذلك على رؤية تأويلية خاصّة في قراءة سحر العدد وكشف وظيفته، تقارب على نحو ما البعد الأسطوري والتاريخي والميراث شعبي في فكرة العودة، إذ إن وضعها المقصود في خاتمة الترتيب الحسابي للقصص - تشكيلياً - يتناغم مع صورة العودة وحراكها (الدائري) بعد انتهاء الرحلة بوصفها الملاذ الأخير.

فضلاً على أن العدد «12» في منظور الساعات الزمنية المعروفة ينطوي على رؤية تأويلية تشير إلى نهاية نهار أو نهاية ليل، بوصف أن اليوم المؤلف من «24» ساعة ينقسم على قسمين هما النهار والليل ولكلّ منهما في التقدير الحسابي التقليدي «12» ساعة، فضلاً على القيم الاعتبارية والتاريخية الأخرى التي تنفتح على شبكة دلالات أخرى تصبّ كلها في المصبّ ذاته وتدعم حضوره.

يمكن تقسيم القصة - عبر وضعها الخطّي التشكيلي الكتابي - على ثلاث طبقات سردية تتداخل تداخلاً بنيوياً وسيميائياً حميماً، تشتغل على فضائية المكان المقصود بالعودة «الموصل»، وتمارس فعلها السردي في مكان متحوّل ناقل هو محطة القطار، الدال سيميائياً على حركية الانتقال من مكان إلى آخر.

الطبقة التشكيلية الأولى طبقة مشبعة بالفضاء السيرذاتي من خلال توجّه الضمير الراوي الذاتي إلى شخصية تشبه الراوي تماماً، هو ما اصطلحنا عليه بـ (الراوي الجامع)، وتشتغل في المجال السردي بوصفها الشبيه المطابق الذي يساوي الراوي ذاته:

«لا أدري كيف عرف الرجل الذي يشبهني أنني

نسيتهم هناك، كان الوقت يسير أسرع من ساعتي، هذا ما قاله لي لحظة أن غادرنا الصالة معاً إلى أرصفة السكك ليدلّني على الكافتريا. إلى تلك الدقيقة لم يكن عقلي قد هضم ما حدث. أذكر أنني كنت وسط الطابور الذي نبتت له رؤوس عدّة، حينها لمحت محسن وهو ينظر نظرة عداء إلى تمثال السيدة أوبال في وسط الصالة تحت الثريا الضخمة المتدلية من القبّة. طويت جريدة الحدباء. ورحت أعيد قراءة قصيدة آخر العظماء. عندها سمعت صوت محسن وهو يسأل أحد الأشخاص من الواقفين في الطابور:

- «كم ويحد أنتم؟»

ثم عاد ليقول وهو يحرّك أقدامه في حركة متوالية تشبه رقصة الحصان:

- «ما تقصلي بطاقة معاك؟»

لكنّ الشاب رفض بلهجة بغدادية صارمة. هنا سحبني الرجل الغريب، وأخرجني من الطابور، خيل إليّ أنني أقف أمام مرآة، كان الرجل شديد الشبه بي حتى في الثياب والحقيبة والجريدة التي يحملها. همس لي بصوتي وهو يتلفّت حوله:

- عندي تذكرة لك.

وبحركة خاطفة وضعها في جيب قميصي وسط ذهولي التام، ثم جرّني إلى الخارج وهو يقول:

- إنهم يبحثون عنك.. حاذر أن تخبر مدير القطارات بأمر التذكرة.. سأدلك على الكافتريا.

وفي الطريق أخبرني أنه يملك الكثير من التذاكر ليوزّعها على العائدين إلى الموصل.

وعند البرج الحديدي الصاعد إلى الكافتريا توقف وأشار إليّ أن اصعد. شكرته مؤكّداً له أنني لن أخبر مدير القطارات. لوّح لي بيده وهو يبتعد.»

إن الجمل السردية التي تحيل على شخصية الراوي في هذه الطبقة «عرف الرجل الذي يشبهني/خيّل إليّ أنني أقف أمام مرآة/كان الرجل شديد الشبه بي/حتى في الثياب والحقيبة والجريدة التي يحملها/همس لي بصوتي»، تتجّه صوب التركيز على سيرذاتية الضمير القصصي السردي، وتحيط شخصية الراوي الجامع بالفضاء المكاني الموصلّي الذي تتضفر خيوط تشكّله منذ عتبة العنوان، مروراً بالراوي وهو يسعى إلى تشييد هذا الفضاء بروح مكانية عالية التمظهر والحساسية والصيرورة.

أما حزمة الجمل السردية التي تحيل على حضور خصوصية الفضاء الموصلي وتجلياته المكانية المركزة فهي «طويت جريدة الحدباء/صوت محسن - كم ويحد انتم/- ما تقصلي بطاقة/ليوزّعها على العائدين إلى الموصل»، وربما تكون الإشارة اللهجية (المحليّة الموصلية) التي أطلّت على فضاء السرد من خلال بنية الحوار، قد جاءت بمثابة العلامة الميثاقية الحاسمة على سيرذاتية الحكاية بمساندة العلامات الميثاقية الأخرى، لأن هذه اللهجة المميّزة يختصّ بها أهل مدينة الموصل حصراً، وهي هنا تحيل على المكان والزمن والحدث والشخصية والتشكيل والفضاء العام والراوي والمؤلف معاً.

إن مناخ الطبقة السردية الأولى في هذا السياق ينزع نحو تحديد شخصية الراوي الجامع وتعيين مرجعيته السيرذاتية، فضلاً على تشديد

الانتباه وتركيزه على حساسية المكان المتحوّل (الناقل) المرتبط بالقطار الجاثم والمحطة الراكدة، والمتجه - بشخوصه القلقين الباحثين عن ملاذ - إلى (الموصل) المدينة التي يعود إليها أبناؤها بعد رحلة مرتبكة إلى العاصمة، وكأنها عودة إلى المستقرّ الأخير.

الطبقة التشكيلية الثانية طبقة وصفية تستغرق عميقاً وشاسعاً في تجسيد المكان وتمثيله وفتحه على فضاء القصّ، وهو مكان عابر ومشحون دائماً بالقلق والتوتّر والضيق، إذ إن الشخصيات لا تتلبّث فيه إلا قليلاً بحكم كونه يتمثّل فضاء محطة القطار، حيث يتدفّق السأم والملل والانتظار الذي يحتاج في إطار الفضاء القصصي هنا إلى فعل سردي نوعي يبدّده ويقلّل من طغيانه وهيمنته، وهو ما اشتغل عليه الراوي الذاتي عبر اتصاله بشبكة من الشخصيات الصديقة (المجاورة)، التي لها حضور واقعي سيرذاتي معروف في الوسط الثقافي الموصلّي الذي يشغله المؤلف:

«كانت درجات السلّم ضيّقة، مفروشة بطبقة رقيقة من الإسمنت مع الحصى الناعم، شعرت وأنا أصعد بانعدام وزن، وخفة ترفعني إلى الكون، المراوح السقفية كانت تعمل لكنها تدور في فراغ خانق، الجهة اليسرى من الكافتريا خالية تماماً .وجدتهم. كانوا على اليمين عند الواجهة المطلّة على أرصفة السكك وقد لاحت لي سقوف القطارات البيض الواقفة هناك.

قابلوني بوجوه باردة، ما عدا مصطفى الشيخ الذي كان يضحك بشراهة غريبة. كان سالم صالح كثّ الذقن بينما عبد الستار متهالك الجسد على مقعده كما الفزاعة على صليبها.

لحظات حزينة شدّتني إلى صمت مؤلم، قطارات متعاكسة تطلق صفيرها في جمجمتي. وأنا أسرع بلا مسار حارقاً فحمة الرأس. انكمشت ملامح سالم أمامي. عصر جسده قائلاً والرائحة البيضاء تفوح منه:

- لا أحد يمنحني بطاقة.. كلّ الشبابيك تغلق قبل أن أصلها. تأكدت من وجود التذكرة في جيبي، كانت ضحكة مصطفى المتواصلة تقطع فيّ العصب تلو الآخر. سألته بنفاد صبر:

- لم تضحك؟

نظر إليّ بعينين اتسعتا دهشة، ولم ينبس قال سالم:

- ماذا فعلت بنا؟

سألته:

- ماذا

- قال:

- ما سبب إصرارك على حملنا معك؟

لم أستطع احتمال ضحكة مصطفى. سألته بعصبية:

- لم تضحك؟

قال من دون أن يكفّ عن الضحك:

- أنا دريت؟.. لقد صرت تاجراً.

كان يجاهد في التقاط أنفاسه. قادني ذلك إلى خاطر غريب انتشلني منه سالم لينبهني إلى وجود كرم الأعرجي. كان في أقصى الزاوية على اليسار. يجلس إلى مائدة غصّت بأقداح الماء.»

يتوجه بصر ووعي الراوي الذاتي - عبر المكان - نحو الشخصيات المرافقة التي تؤثث المكان بالحضور والإشغال والحراك الموضعي، وهي شخصيات موصليّة ثقافية معروفة ضمن المجتمع الأدبي للقاص/المؤلف «نزار عبد الستار»، حيث يمثله الراوي الجامع هنا وينفصل عنه في آن معاً ضمن لعبة سردية تشكيلية (خاصّة بالضمير السردي) تشتغل على تفعيل هذا المصطلح، وهذه الشخصيات الشاغلة للمكان تعلن عن ارتباطها وميثاقها السيرذاتي في منطقة الراوي/المؤلّف، بالنظر إلى حساسية المكان الموصلّي وهي «مصطفى الشيخ/سالم صالح/عبد الستار/كرم الأعرجي».

يتمثّل (الراوي الجامع) حضورهم (الأشخاص/الشخصيات) الدائر حول مركزيته من خلال سلسلة من الأفعال السردية المتبانية في تفاصيل عملها الذاتي، لكنها تجتمع أخيراً في بؤرة قوّة حضور الراوي الجامع وإشعاعه، وهو يسير بهم نحو الوجهة التي اختارها لهم من دون مشورتهم، وكأنهم مسيّرون بحكمته أو سلطته المتحدّرة من صفة (الجامع) التي تقلّدها، إذ هو يعبّر هنا عن نوع من التأثير الساحر والهيمنة الشخصانية التي تعطيه الحقّ في قيادتهم وتوجيه مصائرهم في هذه الرحلة الإشكالية.

في الطبقة التشكيلية الثالثة الاختتامية يتجلّى فعل المتخيّل السردي، ليشتغل الراوي فيه على محاولة نفي المكان ومحوه من دائرة الفعل السردي المرئي، وتعكس مرآة السرد لأول مرّة أمام الراوي الذاتي صورة شخصيته بكلّ وضوح وتحدٍّ وإثارة، على النحو الذي يحيل على فعالية الانشطار السردي للراوي، حيث هو الراوي الذي يبصر الأحداث عن قرب من جهة، ومن ثمّ يرى شخصيته وهي تؤدّي دورها ضمن سلسلة الشخصيات الصديقة (المجاورة) في المنظور المرجعي الواقعي من جهة أخرى:

«وقع بصري على مشهد القطارات. اقتربت من النافذة. شاهدت الرجل الذي هو أنا يركض وخلفه عمال التنظيف وهم يحملون مكانسهم، تسلق الرجل أحد القطارات وراح يخرج من جيوبه عشرات التذاكر ويقذف بها في الهواء لتسقط على العائدين إلى الموصل الذين تجمهروا حوله، إلا أن جردلاً من الجرادل المكافحة للحريق أسقطه بعد أن أصابه في رأسه.

كان عليّ أن أفكر لكن ضحكة التجار منعتني وكذلك شخير عبد الستار. نظرت إلى ساعتي. الوقت غير واضح. قال كرم بصوت عال:

- إياك أن تصرخ بالرغوة.. دعها تطفو يا رجل.

هزّ مصطفى رأسه مؤيّداً وهو يضحك. شعرت بحزن طارئ، انقطع شخير عبد الستار. اقتربت منه. قال سالم:

- دعه.. لقد مات.. قتله النوم.

رفعت رأسه بيدي. فتحت عينه أطلقت سراح أحلامه. شدّت أرصفة السكك انتباهي. هرعت إلى النافذة. كانت الأرصفة بلا قطارات. خنقني الخوف. شاهدت محسن يركض على الرصيف القريب. فتحت النافذة. صحت قائلاً:

- ماذا جرى يا محسن؟

التفت. ردّ دون أن يتوقف عن العدو:

- «باقونو.. قطار الموصل باقونو»

كان مصطفى يضحك بينما سالم يحاول إخفاء

جثة عبد الستار تحت المنضدة. أما كرم فقد أخذ يكرع أقداح الماء. تذكرت الرجل الغريب.
ترى أينا هو أنا؟»

ثمة حراك سردي شديد القلق والخوف تصنعه الشخصيات في فعلها المتفاوت في الأهمية والحضور، يوجهه الراوي الجامع باتجاه الكشف عن هويته السردية الغامضة المنشطرة «شاهدت الرجل الذي هو أنا يركض»، التي تنتهي إلى سؤال يعقّد إشكالية الفهم «تذكّرت الرجل الغريب/ترى أيّنا هو أنا؟»، بعد أن يختفي المكان باختفاء القطار «- باقونو.. قطار الموصل باقونو» باللهجية الموصلية المحكية التي تعني أن قطار الموصل قد سُرق، وبعد أن تتجمّع الشخصيات الصديقة/المصاحبة في بؤرة سردية خطيّة لا تتجاوز السطر الواحد، ويمكن فصلها على هذا الشكل/التشكيل:

- (**مصطفى**) يضحك.
- (**سالم**) يحاول إخفاء جثّة (**عبد الستار**).
- (**كرم**) يكرع أقداح الماء.
- (**الراوي**) تذكّرت الرجل الغريب - ترى أيّنا هو «**أنا**»؟

إن حساسية المكان الموصوف والمسمّى «قطار الموصل»، وما تتمخّض عنه من حلقات مكانية محيطة، تجيب على سؤال العنونة «العودة إلى الموصل» إجابة ناقصة، إذ إن هذه العودة المعلّقة في ذاكرة العنونة والسائرة في فضاء العنوان باتجاه التحقق المحتمل، تتعرّض للاهتزاز والخيبة واستحالة التحقق، بفعل المناخ الفانتازي الذي فرض هيمنته على تطوّر

الحدث السردي في الحكاية، المتمثّل بسرقة قطار الموصل وهو أداة النقل المهيئة لإنجاز هذه العودة المرتقبة.

الشخصيات مشتّتة في سياق التعبير عن كينونتها ووجودها عبر أفعال غير مجدية وغير منتظمة في سياق الرحلة، و(الراوي الجامع) - بصيغته التشكيلية السردية - مشغول بذاته المنشطرة ويبحث عن حلّ لأزمة وجوده المربكة، على النحو الذي يفضي إلى غفلة وفراغ وجودي يتيح فرصة موضوعية لسرقة أداة السفر المقترحة (القطار)، تقود إلى مضاعفة لا جدوى أفعال الشخصيات المرافقة وضعف حضورها وتأثيرها في المكان، فضلاً على تكريس حيرة الراوي الجامع أمام انشطار شخصيته بين منطقة الراوي المسيّر للحدث القصصي، والشخصية «الرجل الغريب» التي تعود عليه بحيث يلتبس الضمير الأنوي بينهما على الرغم من قيادته دفّة السرد من البداية إلى النهاية وتقلّده صفة (الجامع) بجدارة، إذ يقدّم تشكيله السردي استناداً إلى هذه الرؤية.

تشكيل القصة
بين سرد المحكي وسرد المصمت

يتشكّل المعنى الرمزي والسيميائي للقصة القصيرة من طبيعة وحساسية ورؤية وفضاء وأنموذج السرد الذي تتكشّف عبره دلالية القصة عموماً، وإذا كان (سرد المحكي) هو الأسلوب الكتابي المهيمن على فضاء الكتابة القصصية عادة، فإن (سرد المصمت) يأخذ جانباً تشكيلياً وتعبيرياً خاصاً ومختلفاً في صوغ المعنى السردي للقصة، وقد يؤدي إلى مناخ سردي مغاير تكون فيه اللغة العلامية/الإشارية هي المعبّر الأوفى عن إشكالية القصّ بطبقاته وجيوبه وظلاله، على النحو الذي يتمظهر فيه المعنى القصصي أخيراً بين الحدود الفاصلة (الغامضة) التي تتحرّك بين علو صوت سرد المحكي وخفوت صوت سرد المصمت.

المجموعة القصصية الموسومة بـ «الهروب إلى آخر الدنيا»[6] لسناء شعلان تشتغل في فضائها العنواني العام المستعار من إحدى قصصها على عتبة عنوانية مفتوحة، تأخذ من معنى «الهروب» سبباً لترك المكان الأصلي وهجره، ومن ثم قطع مسافة الدنيا للوصول إلى آخرها، وكأن هذا الآخر هو الملاذ الذي يخلّص الهارب من أزمته، ويجيب على أسئلة محنته الملتبسة والمعقّدة واللائبة والمقلقة.

فثمة توافق تشكيلي دلالي - سيميائي بين «الهروب/آخر الدنيا» تجلّى

في أن الهرب ما هو إلا مغادرة مكان معاد، كما تجلّى في أن (آخر الدنيا) هو المكان الوحيد الأقصى والأكثر بعداً وغموضاً والتباساً، الذي بوسع الهارب اللجوء المتاح إليه، والتلذّذ فيه بخلاصه الشخصي أو وهم هذا الخلاص.

وثمة عتبة تقديمية أو إشارية أو تعريفية تقول: «ماذا يمكن أن يجد الهارب من نفسه إلى آخر الدنيا سوى نفسه المعذّبة التائقة للانعتاق؟؟!»، تقارب عتبة العنوان وتحيل قضية الهرب على فضاء صوفي إنساني عميق المعنى.

إذ إن السؤال الذي تحمله هذه العتبة التقديمية «ماذا يمكن....؟» يحفّز في منطقة القراءة شهوة التأويل، وهي تدلف إلى فضاء الاستفهام لترى وترصد وتدرك وتفهم حركية السؤال في هذا المجال المتخيّل «أن يجد الهارب من نفسه إلى آخر الدنيا»، المنطلق نحو فكرة البحث عن الذات والوجود والمعنى والتشكيل.

وما يلبث أن يأتيه الجواب الاستثنائي الصوفي «سوى نفسه المعذّبة التائقة للانعتاق؟؟!»، على النحو الذي تتبدّى فيه «النفس» وقد تحلّت بالعذاب والتوق للانعتاق، بحثاً عن شرط الحرية الذي يمثل الأزمة الحقيقية للإنسان في أيّ زمان ومكان، ولا يجد له حلاّ حتى وإن قصد «آخر الدنيا»، لأن الحرية ليست في المكان ولا في الزمان بل هي في الإرادة الحرّة التي تعيش في ضمير الإنسان ووجدانه وضميره ورؤيته ورؤياه، بحيث لا يمكن أن يكمن الحلّ في الهرب بل في المواجهة والتمرّد والثورة.

إن هذا الهمّ الغربوي يكاد يهيمن على مجمل الفضاء التشكيلي العام لقصص المجموعة، وسننتخب لقراءتنا هذه قصة «أنامل ذهبية»، إذ تتجسّد فيها وعلى نحو أصيل طبيعة حداثة الصنعة النصيّة، على وفق الرؤية النقدية التي يشتغل عليها العقل البحثي في الكتاب، ويؤلّف تشكيله السردي من خلالها.

عتبة العنوان المنكّرة «أنامل ذهبية» تحيل فوراً على دلالة أنثوية عامة لا تخفي في طبقة ممكنة من طبقاتها هاجساً إيروتيكياً، فالأنامل الأنثوية

محطّ نظر واهتمام ذكوري دائم، وهي علامة سيميائية تشتغل في هذا الفضاء بوصفها عنواناً للجسد وممرّاً خارجياً إليه، وحين تسند «أنامل» إلى الصفة النوعية اللونية «ذهبية» فإن فعالية هذه العلامة داخل هذا الجوّ والمناخ والرؤية والتشكيل تتضاعف في إثارتها وتشتدّ وتتعمّق وتتأصل.

بنية الاستهلال القصصي تتكشّف فوراً عن قوّة وضوح سردي عالية تضع حدود القصة في المتناول، وتشتغل على نحو حكائي تلخيصي وكأنها قصة قصيرة جداً تسعى إلى قول كلّ شيء في هذا الحيّز الكتابي المكثّف:

> **جمعهما شيء واحد، وهو الغربة، ثمّ ولد بينهما شعور حميم اسمه الألفة، كلاهما كان غريباً في أرض غريبة، هو جاء من قلب صحراء الفقر، ليبحث عن عمل يكسبه الزرق بكرامة، لم يملك شهادة أو خبرة مميزة، ولكنّه كان يملك قلباً من حديد، وإرادة صقلها الحرمان، هي جاءت من أقصى أرض الجليد والحرمان لتبحث عن عمل ينقذها من الفقر والفاقة، كانت مهاراتها محصورة، ومواهبها محدودة مثل جمالها الفاتح اللوّن، المطعّم بنمش زهريّ صغير.**

تؤسس بنية الاستهلال هنا الأرضية السردية المركزية التي ستتحرك منها وعبرها حيوات القصّة، وتعمل على صوغ أنموذج الرجل وأنموذج المرأة على وفق الرؤية التشكيلية التي ستشتغل عليها حبكة القصة، عبر مجموعة من الملامح المحدودة (الداخلية والخارجية) التي يمكن أن ترسم علامة فعّالة لكلّ منهما.

تنتقل القصة بلسان الراوي كلي العلم بعد أن فرغت من تشييد بنية

استهلالها إلى بثّ أول لحظة تنوير سردية (تشكيلية) في متن القصة، تشرع فيها الحكاية بترتيب منزلها السردي من خلال تحقيق بنية التواصل الابتدائي بين الشخصيتين، والانفتاح بعد ذلك على الفضاء السردي العام في القصة:

التقيا في مؤسسة صناعية كبيرة في أحد الأقاليم النائية، حيث لا أحباب ولا ألفة أو حتى كلمات يفقهها، أو لغة يتواصلان بها معاً.

إذ يتمظهر المكان والزمن والحال السردية عبر تأسيس بنية غياب مكانية «الأقاليم النائية»، وبنية انقطاع مضاعفة ومكرّسة وكثيفة وشاملة «لا أحباب/لا ألفة/لا كلمات/ لا لغة/ لا تواصل»، تسهم في الارتفاع بمستوى التوتّر إلى أقصاه، والتحريض على تبنّي أكثر من أفق توقّع قرائي في هذا السبيل.

تتسلّط الكاميرا السردية للراوي على بؤرة الحدث ومحرقه لتصوّر حال الرجل وهو يلوذ بالآلة التي لا تحتاج محاورتها لغة لا يعرفها، بعد أن يئس من العثور على من يحدثه بلغة لا يعرف غيرها ولا يعرفها أحد، داخل غربة كثيفة وعميقة وموحشة تمتحن صبره وتضعه على المحك:

في البداية كان يقضي ساعة الغداء وحيداً في ركن بعيد من مطعم المصنع، يحادث نفسه بلغته التي لا يعرف غيرها ليحادث بها أيّ إنسان هناك، ثم يهرع إلى الآلة التي يعمل عليها طويلاً دون حاجة إلى كلام بلغة لا يعرفها، ثمّ ظهرت هي، كانت بمثابة انكساره ووحدته، بينها وبين الآخرين لغة تجهلها هي الأخرى، وبينه وبينها لغتها التي يجهلها.

رحّبت به بابتسامة عريضة ومتلهّفة عندما جلس إلى طاولتها، وبدأ الحديث وطال، واستطال، وتشعّب، لم يكن حديث الكلمات التي لا يفكّان طلاسمها حاشا قليل منها، ولكنّهما تفاهما بأناملهما الذهبيّة، خلقا لغة إشارات بأناملهما المتلهفة على الألفة.

غير أنّ ظهور المرأة في هذا الفضاء البالغ القسوة أحدث لحظة تنوير سردي لافتة في قلب الحدث، أسهمت في تحويل الغربة المظلمة إلى ألفة مشرقة عن طريق الحضور الأنثوي أولاً، والتفاهم ثانياً، إذ كان هو بحاجة ماسّة إليهما معاً من أجل تجاوز محنته وتشكيل قدرة ذاتية على دفع حياته نحو الاستمرارية.

شخصيتا القصة الرئيستان (الرجل والمرأة) وهما يتقاسمان الحضور والتمظهر والهيمنة على موقع الحدث السردي بفعالياته النسقية، يعملان - تشكيلياً - على خلق لغة مشتركة (معوِّضة) أداتها الأصابع الذهبية الفاعلة التي تشتغل بكفاءة عالية في هذا المدى القصصي، وتنتج معرفة متبادلة عالية التأثير والقوّة والتماسك والتفاهم نحو مزيد من التواصل الإنساني والوجداني بينهما:

عرف الكثير عنها من حركة أناملها الذهبية البيضاء كالشمع، المشوقة كسبائك الذهب، وعرفت الكثير عنه من حركات أنامله التمريّة اللون، التي لا تخفي حياة صعبة وشاقّة عرفها طويلاً.

أناملها الذهبية وحركتها السحريّة خلقت آلاف المواضيع، وقصّت آلاف الحكايا، الشيء الوحيد الذي عرفاه بالكلمات كان اسميهما، كلّ قاله بلغته وبلكنته وبصوته.

الأداة الفاعلة لإنجاز التواصل الحيّ بين القطبين (الأصابع الذهبية) وهي تحيل على عتبة العنوان وتستمدّ منها قوّة الحضور والفعل والتأثير، خلقت حالة من التفاهم والتوافق والألفة والتماثل والمعرفة والتقارب بينهما، وأصبحت لغة (مخترعَة) قابلة للمشاركة والإنتاج والفعل داخل سردية مصمتة حاشدة بالقيمة والمعنى والدلالة والرمز وانفتاح الأفق السردي.

تنفتح القصة بعد ذلك على فضائها الحكائي المنتظر في دائرة أفق التوقّع، لتحكي مساقات تطوّر الحدث ونقله من حدود الصورة المقننة إلى حدود الفعل والتأثير والإنجاز، على النحو الذي يتحوّل فيه اللقاء المصمت لغوياً إلى لقاء عالٍ في حضوره الصوتي حسيّاً وفعلياً ومظهرياً، إذ يقوم بتشكيلها سردياً عبر تكثيف الحال الحكائية وتلخيصها واختزالها في رقعة كتابية مركّزة ومتجوهرة، تخضع لإضاءة شديدة وعالية التركيز من طرف الراوي:

> **التقيا كثيراً، زارا معاً الأماكن الرتيبة في المقاطعة النائية تحدّثا عن حياتهما وآمالهما، ناقشا معاً الأفلام التي حضراها، زارا المحميات الطبيعية الخلاّبة في المقاطعة، خيّما معاً، وسبحا معاً، حدّثته عن أرض الثلج وطنها، فحدّثها عن أرض الشمس وطنه، أرته صور أفراد عائلتها، فأراها صور أفراد عائلته، بنيا أملاً مشتركاً في هذه الأرض الجديدة، وتزوّجا.**
>
> **وبنيا مستقبلهما، وأنجبا طفلين رائعين، وتحسّنت الأوضاع، وتقدّم السن بهما، وبقيت أناملهما الذهبية متخاصرة متعانقة وعاشقة، ووقع الخلاف، كانت الكلمات أقسى مما قد يحتملان، أتقنا لغة مشتركة جديدة، ليست لغته الأم، وليست لغتها الأم، بل لغة**

المكان الذي استوطنا فيه، جرد أنوثتها وصمودها الطويل، وجرحت حبّه ومشقته الطويلة، وكاد ينهار المكان، هدّدت بالعودة إلى وطنها، وهدّد باختطاف الطفلين، والعودة إلى وطنه.

حيث تبدأ الحكاية وتتطور، وتنتشر على مساحة التشكيل، وتبلغ ذروتها وتحيط بممكناتها السردية كافة، وتنتقل من منطقة البداية والوسط والذروة فجأة إلى منطقة النهاية الحكائية، التي تعلن انتهاء حفل الحدث ووصول الأشياء إلى نهاياتها والعودة إلى الغربة المفردة لكلّ منهما من جديد، بعد أن تفقد الأنامل الذهبية سطوتها وقدرتها على الجمع، لتصبح معطّلة وصامتة وغائبة وعديمة الجدوى.

تتحرّك (النظرات) لتكون بديلاً تشكيلياً وتعبيرياً وسيميائياً عن الأنامل الذهبية المعطّلة في السبيل نحو إيجاد لغة أخرى، يكون بوسعها احتواء النهاية المأساوية والعودة بالحكاية إلى فضائها المشترك، وإلغاء حركة الخارج المفارِقة والهادمة لصالح حركة الداخل الضامّة والمنتجة:

وكان القضاء بينهما، كان غاضباً منها، وهي كذلك، لكنّ شبح الفراق أشدّ ما كان يؤلمه، منعه محاميه من أن يكلّمها، ومنعها محاميها من أن تكلّمه، لكنّ نظراتهما لم تطع أيّ أوامر، وتعانقت في لحظة صمت.

فسلسلة الوحدات السردية السالبة الحاشدة والمتعاقبة العاملة في بداية المشهد القصصي بكينونة سردية بؤرية «القضاء بينهما/شبح الفراق/يؤلمه/منعه/منعها»، تصطدم مباشرة بقوى سردية مناهضة

ومتجاوزة وملغية «نظراتهما لم تطع أي أوامر/تعانقت/في لحظة/ صمت»، على النحو الذي يكون فيه الصمت المكتظّ بالحكي هو عنوان المشهد وأداته الحركية السردية، التي تقوم بتحويل الحراك القصصي إلى أفق جديد.

هنا تتمكّن الأنامل الذهبية مرة أخرى من استعادة (تشكيلها السردي) متمثلاً بضوئها ومقدرتها وحيويتها وجوّها، لتعيد إنتاج الحكاية إنتاجاً جديداً استناداً إلى قوانينها وأعرافها وقواها الكامنة، وتقود حركة السرد نحو عتبة إقفال (مفارقة) تتجاوز نسق الحكاية الإجرائي ضمن حركة المكان المحدد «القضاء»، لتنفتح على لغة الأنامل مرة أخرى وقد تعالت لتصل إلى «أبلغ لغة»:

> **كانت شاحبة كالثلج، كان مشتعلاً غضباً كالشمس، اقترب منها، وجلس إليها، عجز عن أن يصنع أيّ كلمة، فامتدّت أنامله في الفضاء، تحدّثت بأبلغ لغة، وتكلّمت أناملها، ومن جديد صنعت الأنامل بلغة الإشارة أجمل صلح، وخرجا من المحكمة بأنامل متعانقة، وأجساد متلاصقة، ولم يسمعا كلمة القضاء...**

إذ تُعاد الدورة السردية للحكاية إلى عتبة العنوان التي تظلّ فيها الأنامل الذهبية سيّدة للموقف القصصي، ولعلّ الوحدة السردية الاختتامية «خرجا من المحكمة....» تشير إلى مغادرة المكان الضيّق والانطلاق نحو المكان الواسع، حيث تستطيع اللغة أن تتحرّر والصوت أن ينطلق خارج سلطة الحضور.

تشكيل المكان
في السرد القصصي

لتشكيلية المكان حساسية ذات سطوة كبيرة على فعل السرد في القصة القصيرة، لما يتمتّع به من حضور وهيمنة على مقدّرات السرد ومعالم تكوّن الشخصية القصصية، فهو العنصر الأساس في تشكيل البنية القصصية وفضاء التدليل السردي، إذ يبقى فاعلاً ومؤثراً من بداية حفل السرد في القصة حتى نهايته.

قصة «المنزل القديم»[7] للقاصة زهرة رحمة الله تشتغل منذ عتبة عنوانها على فضاء المكان وحساسيته، إذ إن صيغة العنونة المتجهة إلى تخصيص نموذج مكاني محدد له سلطة الحضور الطاغي على حركة الشخصية «المنزل»، تأخذ صورتها الأكثر تحديداً من خلال الوصف المكاني «القديم»، وهو يتمرأى في شبكة مرايا تقود إلى شبكة استنتاجات تأويلية لإدراك معنى القدم وسيميائيته التعبيرية وتشكيله المتخيّل.

تبدأ القصة بتشكيل استفهامي مركّز جداً يثير رغبة القراءة في إقامة تشكيل ذهني مباشر وممسرح للمكان والشخصية معاً، لينطلق الراوي بعدها في الوصف والتصوير وتعليل صيحة الافتتاح الاستفهامية:

من الطارق؟

صوتها المرتعش.. يتمدّد يملأ فراغ الغرفة وتدور

حدقتاها المنطفئتان في محجريهما لتكنس بنظرات واهنة أرضية الحجرة.. كانت الحجرة معتمة.. عدا حزمة تدلف إليها من خلف نافذة مفتوحة في زاوية بعيدة أصخت السمع.. سمعت خطوات واهنة تدنو منها.. ورأت كتلة باهتة تقف أمامها ولم يتبيّن بصرها الكليل ملامحها..

ثمة إحالة على (الباب المغلق) عبر فعالية السؤال السردية «من الطارق؟»، ثم تنفتح عبر آلية الوصف والتصوير على لسان الراوي شبكة تجليات متنوعة للمكان تحيل على الخوف بدلالة الوحدات الدلالية المصاحبة «فراغ الغرفة/أرضية الحجرة/الحجرة معتمة/خلف نافذة مفتوحة»، وهي تزرع الخوف وتشكّل صورته في كل زاوية من زوايا المكان السردي.

المكان هنا مهدد يشحنه خوف الداخل المكاني من الخارج المكاني، على النحو الذي يؤلّف فيه الاستهلال الاستفهامي «من الطارق؟» بنية تشكيل اختزالية، تكتسب جزءاً كبيراً من قيمتها التشكيلية والرمزية من الدوال الواصفة/الموصوفة لشخصية المرأة التي أثارت السؤال الاستهلالي «صوتها المرتعش/حدقتاها المنطفئتان/نظرات واهنة/خطوات واهنة/كتلة باهتة/بصرها الكليل»، بما يؤلّف صورتها المحددة في المشهد القصصي منذ البداية، ويربط الحدث القصصي بها على نحو ما.

تدخل شخصية أخرى على خطّ الإحاطة بالفضاء الاستفهامي الذي شاع في أجواء القصة عبر جملة السؤال «من الطارق؟»، إذ يشرع الحوار الثنائي بين الجدّة وحفيدتها من أجل تفسير السؤال وتحليل جدواه السردية في المشهد:

- إنه إنذار آخر من الإسكان..!!

قالت حفيدتها.. أسبلت أجفانها.. أحسّت بيد قوية تعصف بأعماقها.. اهتزّ جسدها الصغير المترهل عدّة مرات.. وفرّت من صدرها المرهق زفرات حارة.. أصخت السمع.. جاء صفير الصمت حاداً.. يلفح أذنيها، فتحت عينيها.. كانت حفيدتها لا تزال تقف أمامها..

- ما بك.؟

إنّ الضغط الفعلي الكبير بتشكيله الدرامي يرتفع إلى موازاة الجملة المهددة بالانفصال عن المكان «قالت / أسبلت / أحسّت / تعصف / اهتزّ / فرّت / أصخت / جاء / يلفح / فتحت / كانت / لا تزال / تقف»، وهو يشتغل على تشكيل مجموعة من اللقطات في بدايات الأفعال حيث تتسلّط كاميرا الراوي على حال الشخصية بدقة عالية لتصوّر شكلها وموقعها وفضاءها، ولتتفتح بعد ذلك حوارياً على حفيدتها وتسألها باختصار شديد «ما بك.؟»، مع أن اللقطات التي رسمها الراوي لها توحي بأن الجواب على سؤالها قائم فيه أصلاً.

يتحوّل هذا السؤال بين الشخصيتين إلى مجال سردي لتمثيل الحكاية ودخولها معترك السرد واشتغال ميكانيزماتها وفرض رؤيتها:

سألتها بصوتها المنهوك.. يجب أن نترك المنزل.. إنه آيل للسقوط في أية لحظة سقطت كلمات حفيدتها كالصاعقة تخسف بجسدها النحيل.. شعرت بأنها لا تستطيع أن تسيطر على اهتزازاته للحظات خيل إليها

بأنها تلملم حاجياتها القليلة من حزمة صغيرة وتقف على رأس الشارع وتنظر إلى منزلها يتهالك على الأرض بإعياء..

أحسّت بالدموع تنحدر ساخنة على خديها فتسكن أخاديد حفرتها السنون على وجهها الذي كان جميلاً وموضوع زهوها في يوم ما.

الراوي يصوّر مشهد توقّع الحال السردية ويفعّل حكاية استباقية متخيّلة لانهيار المكان، تتجلى شخصية الجدّة وهي تنفعل بالحدث وتمنح جسدها فرصته للتعبير عن اختلاجات الاستجابة لمصير مجهول يهدد مكانها وما تبقى من زمنها، فتنغمر في وضع سردي مأساوي لا تفلح فيه محاولة الراوي استعادة ماضٍ سحيق يمكن أن يحقق موازاة دلالية مع الحال «وجهها الذي كان جميلاً وموضوع زهوها في يوم ما»، من أجل التقليل تشكيلياً من ضغط الحال السردية الراهنة وهيمنتها.

تنتقل كاميرا الراوي إلى الخارج في محاولة جديدة لتقليل الضغط على صورة الشخصية وهي تتراجع خلف ضربات قسوة الحدث على فضائها السردي:

خلف نافذتها كان النهار في أوجه والشمس قاسية ترسل أشعتها المعدنية اللاذعة والشارع المنهوك غارق في لعبة الظلّ والنور.. تناهى إليها أنين كابح سيارة تبعه شتائم السائق لرجل ما سيكون السبب في خراب عيشه.. هل تترك منزلها..؟ مرتع ذكرياتها وتلك الحجرة؟ كانت في يوم ما مضيئة بالبهجة والنور ومرح الأطفال

وصراخهم.. الماضي يزدحم في ذهنها..تنزلق أمامها حاداً سريعاً كأن كلّ شيء مرّ بالأمس القريب سيكون لنا منزل جميل..

المكان يتحوّل هنا إلى حاجب يفصل الداخل عن الخارج، ويجتهد الراوي في أن يصوّر مجموعة لقطات حيادية في منطقة الخارج «كان النهار في أوجه/الشمس قاسية ترسل أشعتها المعدنية اللاذعة/الشارع المنهوك غارق في لعبة الظلّ والنور»، يتبع ذلك تشكيل استفهامي يحيل إحالة مركزية على المكان المهدد «هل تترك منزلها..؟ مرتع ذكرياتها وتلك الحجرة؟»، إمعاناً في مضاعفة حضوره التشكيلي وتركيز رؤيته في المشهد السردي الذاهب نحو تبئير الحكاية.

تعمل اللقطة الاستعادية في المشهد بوصفها معادلاً تشكيلياً للصورة السردية المهيمنة في فضاء القصة، عبر شبكة من الدوال ذات الطبيعة الإيجابية المشحونة بالأمل «كانت في يوم ما مضيئة بالبهجة والنور ومرح الأطفال وصراخهم.. الماضي يزدحم في ذهنها.. تنزلق أمامها حاداً سريعاً كأن كلّ شيء مرّ بالأمس القريب سيكون لنا منزل جميل..»، وهي تتعالى في فضاء المشهد السردي لتعادل تشكيلياً ودلالياً المأساة التي تعيشها الشخصية وتنذر بضياعها وضمور وجودها في ميدان القصة.

تنهض القصة على تشغيل آليات المكان بأقصى طاقة متاحة من خلال عرض صورتين للمكان في زمنين متعارضين، زمن الحلم المحشور في طبقة ظاهرة من طبقات الذاكرة، وطبقة الراهن حيث يتعثّر الحلم ويتضبّب زجاج الذاكرة.

الزمن الأول المستدعى من الذاكرة هو زمن ملتبس تختلف الرواية فيه عن الحقيقة، ويتمظهر الالتباس بالفروق بين منزل الريف ومنزل

المدينة، ففي حين يعوّل الزوج الحالم على بين المدينة بما يتحقق فيه من لمسات حضارية وسيولة مدنية، فإن الزوجة ترفض مغادرة جماليات مكانها الريفي، على النحو الذي يكشف عن صراع الأمكنة داخل التهديد الذي تعيشه الشخصية في راهن القصّ:

كان زوجها يحدّثها حين يأتيها إلى القرية كل شهرين كان يعمل في ورشة أحد النجارين.. وكانت هي صغيرة تشعر بالخجل يحرق خديها حين تراه.. كان يحدّثها عن أحلامه في ورشة صغيرة.. والمدينة والأولاد ومنزلها.

وجاءها يوماً وأخذها إلى المدينة. كان لمنزلها باب حديدي يفتح إلى الأعلى وحين يغلق تحاصرها العتمة ورائحة الرطوبة والإحساس بالاختناق.

إنه ليس دارنا.

لا شكّ في أن جملة «إنه ليس دارنا» تعمل دلالياً على رفض المكان الجديد (المديني) والانتماء إلى المكان القديم (الريفي)، وهو ما يحيل على صراع الأمكنة وقوّة نفوذها في ذاكرة الشخصية وحلمها، فالمكان الجديد يؤسسه في فضاء الشخصية (تشكيل سلبي) يتحوّل فيه إلى ما يشبه (القبر) من خلال محاصرته بـ «العتمة/رائحة الرطوبة/الإحساس بالاختناق»، على النحو الذي تستحضر فيه المكان القديم (المُناظِر) بوصفه معادلاً للحياة، لذا يمكن معاينة الجملة السردية ذات القوة الانتباهية الأسلوبية العالية بوصفها علامة حاسمة على تحديد موقف الشخصية من المكان الجديد والمكان القديم.

قالت لنفسها حين دخلته للمرة الأولى فمنزل أبيها في القرية غارق في النور والاخضرار يلثم الأرض على مدى البصر.. وفي المساء تحمل إليها النسائم رائحة الحشائش والأرض فتغمر كيانها بنشوة عذبة لا حدود لها.. أما هنا.. وجالت نظرة حزينة في زواياه المظلمة الموحشة. إنه قوض بنيان أحلامها في منزل المدينة الذي كانت تتحدّث عنه كثيراً لدى صديقاتها في القرية في الأماسي الصيفية المقمرة الحالمة.

حين باحت بمكنونها لزوجها.. ربت على يدها بحنان وقال بصوته الوقور..

- غداً سيكون كلّ شيء على ما يرام..

ثم تستعرض الشخصية عبر مونولوج داخلي مشحون بالعاطفة المكان الأول الذي هو ذو تشكيل إيجابي «فمنزل أبيها في القرية غارق في النور والاخضرار يلثم الأرض على مدى البصر.. وفي المساء تحمل إليها النسائم رائحة الحشائش والأرض فتغمر كيانها بنشوة عذبة لا حدود لها»، والمكان الجديد النقيض في تشكيله السلبي «أما هنا.. وجالت نظرة حزينة في زواياه المظلمة الموحشة»، على النحو الذي تهدّم في مخيال الشخصية المكان الحلم واستبدل به تشكيل مكاني لا يذكر سوى بالموت «إنه قوض بنيان أحلامها في منزل المدينة»، لكن ثمة تعليق حكائي يؤجل حسم الأمور ويفتح سلبية التشكيل المكاني الحالي في راهن الحكاية على مستقبل آخر «- غداً سيكون كلّ شيء على ما يرام..»، على النحو الذي يجعل الشخصية مستمرة في الانتظار من أجل استعادة التشكيل القديم للمكان في رؤيتها.

للحكاية في نموها وتطور بنياتها السردية سطوة كبيرة لتغيير الحالة

الوجدانية للشخصية القصصية وتطوير قناعاتها باتجاه تقبّل الحال السردية والتفاهم معها، إذ تذوب مع عجلة السرد في القصة الكثير من الأحلام التي كانت تشكّل رؤية الشخصية لتستبدل بها رؤية جديدة تستجيب لنداء الواقع السردي في القصة:

ومرّت الأيام وأصرّت على فتح نوافذ في حيطانه الحالكة وباب خشبيّ كأبواب المنازل المجاورة وأن تطليه بطلاء حسن وأن تزيّن نوافذه بستائر ملوّنة وأن تغير القناديل الصفراء الكئيبة بأخرى بيضاء دافئة تفيض حيطانها بالبهجة والحبور.. وأن تجلب مقاعد - وإن كانت مستعملة - لتبلغ فراغ الحجرة الشاسع وتجلس عليها النسوة حين يأتين لزيارتها - كان كل شهر يمرّ ويأخذ من أحلامها جزءاً إلى أرضية الواقع حتى غدا منزلها يضاهي منازل الجارات.. ولم تعد تشعر بالغصّة تقف في حلقها حين يأتين إليها أو بامتعاض حين تذهب إليهنّ وحين كبر الأولاد ضاقت الحجرة بهم واشتدّ غضب زوجها لأن المنزل يحبل بأشياء تافهة.. فارغة.. ولكنها أرضية خضراء في أعماقها .. فهو يتحدّث عنها وعن رحلتها الشاقّة مع الأيام وأصرّت أن ترفع أعمدة على سقف منزلها لحجرة أخرى وكان لها ما أرادت وكان للأولاد حجرة خاصة بهم.

حيث يتمّ هنا معالجة المكان والتدخّل في ترتيب بيت السرد في القصة على النحو الذي يسهم في إعادة تشكيل المكان، الذي يسهم في تغيير

مصائر الشخصيات وتوزيع عناصر عاطفية ووجدانية جديدة على طبيعة حضور الشخصيات في مناخ السرد، وهو ما يقود إلى نقل تشكيلية المكان وهويته ورؤيته من مجال سردي إلى مجال سردي آخر، وتوزيع الأدوار من جديد وكأن القصة ذهبت في سياق سردي مختلف.

وبتطوّر ونمو الحادثة السردية في القصة زمنياً تتنازل الشخصية الرئيسة في القصة عن شروط تشكيلها المكاني الضارب في أعماق المخيال، وتنصرف رؤيتها نحو مستجدات حكائية عملت على تضاؤل حضور سلطة المكان في القصة، والالتفات إلى مجالات سرد حكائية جديدة غذّت مفاصل التشكيل السردي في القصة بمعطيات حدثية وشخصية وفضائية أخرى، غيّرت مصير السرد وأخذتها باتجاه آخر:

- آه.. أين هم الأولاد..؟

لقد انفرط عقدهم. فتناثروا بعيداً.. لقد انشغلوا بصغائر الحياة فجرفتهم بتيارها..

أولادها، أحفادها تركوا منزلها القديم وهي الكائن الهرم في زاوية عتيقة تفوح بالرطوبة والقدم - حتى الحجرة العلوية. سكنتها ابنتها الصغرى بعد زواجها. ورنت إلى سقف الحجرة بعينيها. كان يصلها صخب الأطفال وضجيجهم وأصوات تهشّم الكؤوس والأواني الزجاجية بين حين وآخر. وهي الآن لا تسمع شيئاً. أحسّت بالعالم الوضاء الذي انزلق إلى أعماقها يخبو تدريجياً وجذوة الحياة تنحسر من بين جوانحها شيئاً فشيئاً.. أحسّت بأنها كالبالون تطفو في الهواء بدون وزن.

بهذا المشهد الاختتامي يسدل الستار على الشخصية بمكانها وزمنها وحادثتها الحكائية، وهو ما يقود إلى انفراط عقد الحلم وغيابه في الطبقات المحجوبة من الحكاية وقد ذهبت بعيداً داخل طيّات الانقلاب الزمكاني في أحداث القصة.

إنّ لحظة الإقفال السردي تتركّز تركزاً شديد التموضع في الشخصية الرئيسة التي تدور بها وعليها ومن حولها فعاليات السرد، وعبر علاقتها بالمكان أولاً والزمن آخراً تتشكّل الرؤية القصصية، إذ تختصر هذه اللحظة الزمن والمكان وتعلّقه في النشاط التلخيصي لإحساس الشخصية، ففي المرحلة الأولى من تشكّل الإحساس المبأر في التشكيل الوصفي «العالم الوضّاء» يمر سريعاً على شاشة الاستعادة المارقة «انزلق/يخبو/تنحسر»، كي ينتقل بقسوة إلى المرحلة الختامية «أحسّت بأنها كالبالون تطفو في الهواء بدون وزن.»، وهي تعالج فضاء التشكيل بصورة تشبيهية تجعل عناصر التشكيل مكانياً وزمنياً وحدثياً تتلاشى وتغيب «في الهواء» بعيدة عن الأرض/المكان، على النحو الذي يصبح فيه البالون الخالي من الوزن بديلاً فضائياً للأرض التي ينوجد عليها «البيت القديم» الآيل للسقوط.

تشكيلية الصورة القصصية
وبصرية العلامة

تنهض بنية القصّ في مستوى أصيل ومركزي وحيوي من مستويات حداثة صنعتها على فعالية التشكيل الصوري، ولاسيما حين تشتغل القصة على تفعيل الحسّ الأنثوي ببلاغته الإيروتيكية الظاهرة أو المتخفيّة، إذ يتمرأى الجسد في تشكيلية الصورة وهو يعمل على تجسيد الرؤية وتوسيع حدود المجال الصوري للأشياء والتفاصيل والظلال والتخوم.

قصة «الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ» للقاصة ليلى البلوشي من مجموعتها القصصية الموسومة بـ «صمت كالعبث»[8] تفيد كثيراً من فضاء الرؤية القصصية السابقة، وهي ترتهن بمثول الحسّ الأنثوي ببلاغته المتشظية في أكثر من اتجاه بين يدي زمنية فعل القصّ، لترسم تشكيلية صورتها في ميدان السرد، وتفعّل بصرية العلامة فيها من أجل اللعب على إشكالية حضور الزمن وغيابه.

عتبة عنوان المجموعة القصصية «صمت كالعبث» المبنية بناءً بلاغياً تشبيهياً يشبّه «الصمت» بـ «العبث»، ينطوي على مفارقة تشكيلية ظاهرة بين حركية العبث وثبات الصمت، غير أن شعرية التشبيه تتمظهر من خلال كشف الغطاء الحاجب للصمت بدلالة العبث الموازية، إذ تنبثق دلالة جديدة تقود الصمت إلى الحركة الصاخبة التي تأخذ من العبث صورة الاضطراب

الحركي المنفلت، أو أن العبث يتحجّم لينتهي إلى ثبات يناظر معنى الصمت، في مقاربة جدلية تتنوع فيها دلالة الحركة والثبات وتتغيّر بحسب حساسية القراءة التي ستنتهي إليها قراءة قصص المجموعة.

واستناداً إلى مغزى عتبة العنوان هذه ورمزيتها فقد تناثرت في فضاء المجموعة شبكة من عتبات أخرى، تقديماً وإهداءً واختتاماً، في السبيل إلى دعم عتبة العنوان وتكثيف حضورها السيميائي والرمزي والتشكيلي في القصص جميعاً.

عتبة التقديم تسعى إلى مقاربة جدل السكون والحركة والصمت والصوت، المنبثقة أساساً من جدل ثنائية عتبة العنوان «صمت كالعبث» الضاربة في دائريتها الدلالية، وعتبة التقديم مأخوذة من توماس مرتون بالنصّ الآتي:

«أبق ساكناً، أنصت إلى أحجار الجدران.. أبق ساكناً، وحاول أن تنطق اسمك في الصمت»

وهو نصّ ينهض على مقولة يطلقها راوٍ محاور ويوجهها إلى آخر محاوَر ينتظر نصيحة ما للخلاص من أزمة يعيشها، فشبكة الأفعال الأمرية المؤلّفة للسياق (أبق/أنصت/أبق/حاول)) تتجه نحو مفردات صمتية مهيمنة على فضاء المقولة ومحرّكة لفعالياتها «ساكناً / أحجار الجدران / ساكناً / الصمت»، غير أنّ الفعل المؤوّل «أن تنطق» يخرق حجاب الصمت ويحرّض عبر «اسمك»، بكل ما تعنيه دلالة الاسم من مرجعيات أسطورية ودينية وثقافية ورؤيوية تعريفية، لينبثق الصوت الاسمي محطماً للسكون، ومضاعفاً لإيقاع أحجار الجدران، وخارقاً للصمت، بحيث يسهم الاسم المنطوق وكأنه المفتاح السحري الذي يحوّل الصمت إلى عبث حركي لا يمكن إيقافه.

تمضي عتبة الإهداء في السياق ذاته لتحاكي على نحو ما عتبة العنوان وتخصبّها وتضاعف خصوصيتها التعبيرية والتشكيلية:

«إلى العبث الذي علّمني العبور إلى الحكاية بلذّة الصمت..»

إذ تحضر مفردة «العبث» ومفردة «الصمت» بتشكيل جديد، يعطي للعبث موقع المعلّم للذات الراوية «الذي علّمني»، وهو يفضي إلى مضمون التعليم وصورته «العبور إلى الحكاية»، إذ تتجسّد فكرة الحركة الناقلة من ضفة إلى ضفة ومن مسار إلى آخر، وحين يكون المسار والآخر والضفة الأخرى «الحكاية» فإن الفكرة الحركية تغتني اغتناءً سردياً، وتتصل فوراً بالأداة «لذّة الصمت» وهي تنتقل بالصمت من حالة السكون والركود والثبات إلى أقصى الحركة والدينامية والفعل بدلالة اللذّة.

أما عتبة الاختتام التي تقفل بها القصص حفلها السردي:

«أحرقني كي أضيء»

فإنها تنطوي على رمزية إيروتيكية مثيرة، تتمظهر بين فعل الاستدعاء المشحون برغبة إيروتيكية عالية التدليل، وفعل التحصيل الأنوي «أضيء» بعد الأداة الناصبة المحوِّلة «كي»، لترسم صورة سردية تقوم على تشكيل جسدي يوحي بحصول فعل خارق انتهى فيه الحريق إلى ضوء ونور وبهجة وفرح.

تستهلّ قصة «الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ» - بمضمونها العنواني الذاهب إلى تجلية الحسّ الأنثوي بفضائه الإيروتيكي الواعد -، حفلها السرديّ بمنطق أمري يقتضي تغيير وضع جسدي ما إلى وضع آخر:

«ابتسمي»..

هكذا أشارت عليها المصوّرة الفلبينية بعد أن سلّطت على مساحة وجهها الأضواء الكاشفة..

تبع ابتسامتها خاطر مخاتل «ستكون الصورة هذه المرّة مختلفة.. سأبدو فاتنة..

نعم.. سأبدو فاتنة»

إذ إنّ تغيير وضع الفم إلى حالة الابتسام بحسب الإشارة الصادرة من المصوّرة الفلبينية يؤكّد استجابة جسدية تقليدية من أجل الوصول بالصورة إلى أكثر حالة مثالية ممكنة، ثم ما يلبث أن يتعرّض الجزء الأوسع من الفم «مساحة وجهها» إلى الضغط الضوئي للمساعدة في إنجاز المهمة ذاتها.

على النحو الذي تتحقق فيه فوراً الاستجابة التي تنطلق من قاعدة الجسد وإغراءاته عبر الخاطر المخاتل الذي رافق الابتسامة المطلوبة، وأنتج إحساساً مختلفاً ضاعف من قدرة الجسد على الإغراء ولفت الانتباه «سأبدو فاتنة.. نعم.. سأبدو فاتنة»، في حوار مخاتل أيضاً بين فضاء الصورة وحقيقة الجسد عبر علامة الوجه والابتسامة.

ينتقل الراوي كلي العلم من عتبة الاستهلال إلى عتبة التوغل في تاريخ الصورة أو سيرتها في المشهد القصصي، ليروي جزءاً من ذاكرة هذه الصورة وهو يتجوّل في إحساس صاحبة الصورة في بحثها عن جمال صوري، يضمن لها جمالاً مُتمنّى يبلغ حدّ الفتنة «سأبدو فاتنة/سأبدو فاتنة»، بوسعه أن يجعلها قابلة لأن تكون موضع قبول وإغواء من طرف الآخر (الذكوري) المقصود منذ عتبة العنوان:

وسوس داخلها بذلك.. بعدما طلبت منها

المصورة أن تدير جسدها نحو اليسار وترفع كتفيها قليلاً..خضعت لها بينما حملها خيالها إلى ومضة أول صورة شخصية في حياتها.. يومها أيقظها والدها مبكّراً.. كي تلتقط صورة للجواز.. ومشيا معاً إلى يمين الشارع العام بينما النوم كان يعبث بوجهها.. وكلتا كفيها كانتا تتناوبان على خنق تثاؤب كان يستفزّها بين فينة وأخرى.. اقتعدت كرسياً مترهل الجلد بلا ظهر ولا أذرع.. والدها يصافح «شفيق» المصوّر الهندي.. طلب منها أن تنظر إلى الكاميرا بشكل مستقيم..وهو يتلو عليها بلغته المكسّرة تاريخ الصور العريض الذي التقطه لها وللعائلة وللحيّ كلّه.. وبعد مرور خمس دقائق كانوا قد تسلّموا الصورة.. «ستكون عيناها ناعستين.. وهالات سوداء خانقة حولهما بدتا كأطلال شبحين.. طلبت أن تعتدل في جلستها.. وأن تشدّ ظهرها جيداً ثمّ سلطت الأشعة الضوئية ذاتها.. «تبّاً لشفيق.. ولأيام شفيق».. قذفت لعنتها في سرّها له بينما كانت تنقد بابتسامة واسعة العربون للمصوّرة الفلبينية»..

فجملة «حملها خيالها إلى ومضة أول صورة شخصية في حياتها» تعود بالشخصية الأنثوية الخاضعة لسلطة الصورة، إلى تاريخ الصورة وسيرتها لبناء هيكل الإحساس وتشييد رؤيته في المشهد القصصي، بوصفه

الأداة الفاعلة في تركيب المقولة الأنثوية التي تسعى القصة عموماً إلى تقديمها إلى المتلقي.

الجسد هنا يخضع للضغط والتعديل من أجل أن يتهيأ وضعه للوصول إلى أمثل حالة لبروز جمال الوجه وفتنته، على النحو الذي يمكنه تحقيق أكبر قدر ممكن من الإغراء والإغواء والإثارة، ويتمثّل ذلك عبر الإشارات الآتية «وسوس داخلها/تدير جسدها نحو اليسار/ترفع كتفيها قليلاً/خضعت لها/يعبث بوجهها/كلتا كفيها كانتا تتناوبان/اقتعدت كرسياً/ ستكون عيناها ناعستين.. وهالات سوداء خانقة حولهما بدتا كأطلال شبحين/تعتدل في جلستها/تشدّ ظهرها جيداً/ابتسامة واسعة»، وكلّها إشارات تشتغل على مناطق الجسد من أنحاء وزوايا مختلفة، لكنها تسهم في ترتيب وضعه من أجل غاية واحدة تتمثّل في حشد ما أمكن من طاقات الجسد لتقديمه كما يجب عبر الوجه في الصورة.

يلعب الزمن هنا لعبته في صياغة أنموذج تلقّي الصورة المنتظرة على النحو الذي يُلهب الحماس الإيروتيكي ويفعّله، حين تتحوّل الصورة (صورة الوجه) إلى بديل بصري عن الجسد وممثّل له في منطقة الآخر الذكوري، فتصبح مصدر قلق لصاحبتها لا يمكن أن يتوافر لها الاطمئنان من دون أن تراها وتثق بفتنتها:

لم تستطع النوم.. ظلّ أرق الصورة يلغم حواليها أطيافاً من القلق.. حتى غلبها غلس طفيف.. تفقأ على ضجيج المنبّه.. هرولت بعد أن غسلت وجهها وارتدت ملابسها على عجالة إلى الاستديو بينما غفير من الكوابيس كان قد تسلّق عقلها حتى غدا كصهريج عائم.. ولمّا تسلّمت الصورة خفق قلبها وارتعشت

حنجرتها فرحاً: «يااااه.. أهذه أنا؟» كانت بين فينة وأخرى تسترق النظر إلى الصورة وهي في طريقها إلى المنزل.. ومع كلّ نظرة تعقّب بكلمات تغمرها نشوة «ما أجملها».. «لا بدّ أنها ستعجب الجميع» «سينبهرن بها صديقاتي»... إلخ..

قربت الصورة من صدرها معانقة إياها.. وهي تتذكّر صديقتها منال.. «يا ترى سيكون حظي كحظها..» منال هي أول وجه التقطتها عدسة تلك الفلبينية.. ومن حسن حظها أنها في الأسبوع ذاته تقدّم لخطبتها شاب وسيم خفق قلبه هياماً حين وقع نظره على الصورة.. «سيشاهدها الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ.. وسيخفق قلبه كذلك».. قالت ذلك بخفر بينما قهقه داخلها بنشوة..

إن المقدمات الانفعالية والعاطفية التي سبقت تسلّم الصورة ورؤيتها وتشكيليتها تنبئ عن حساسية نوعية بالغة الخصوصية حيال العلاقة بينهما، على النحو الذي تحوّل فيه اللقاء بالصورة وكأنه لقاء بالجسد في تطلعه وحالته المتمناة، بحيث تجلّت وضعية الانبهار عن استغراب وكأن الرائية للصورة ترى شخصية غيرها «ولّما تسلّمت الصورة خفق قلبها وارتعشت حنجرتها فرحاً: «يااااه.. أهذه أنا؟»»، فخفقان القلب وارتعاشة الحنجرة الفرحة والصيحة الاستفهامية المتعجبة من أنويتها في الصورة، تحقق نوعاً من المفارقة البصرية بين الصورة ومعرفة الذات على حقيقتها.

لذا فإن الصورة أصبحت هي البديل واستعاضت بها الفتاة عن جسدها، وبدأت تشتغل عليها في إطار لفت انتباه الآخر الذكوري وإغوائه وتوريطه، لاسيما وأن هذه التجربة سبق وأن نجحت مع صديقتها «منال» حيث التقطت لها المصورة الفلبينية صورة، وتمكّنت هذه الصورة من تحقيق المراد «في الأسبوع ذاته تقدّم لخطبتها شاب وسيم خفق قلبه هياماً حين وقع نظره على الصورة..».

إن جملة «حين وقع نظره على الصورة..» توحي وترمز إلى أن الصورة هي الأساس في إنجاز الحلم في اللقاء المصيري مع الآخر الذكوري، وهو ما يضاعف من مشاعر وأحاسيس بطلة القصة في أن تحقق حلمها، بعد أن تؤدي صورتها الوظيفة المصيرية التي سبق لصورة (منال) أن أدّتها بعد أن صورتها المصورة الفلبينية.

تنتقل القصة انتقالة زمنية محسوبة بدقةٍ تمثل نصف عقد زمني «خمس سنوات»، لتعيد إنتاج الحال السردية عبر رسم الصورة ذاتها، حيث تتغيّر كلّ الأشياء من حولها بما فيها صورتها ومصوّرتها بقوّة هذه السنين الخمس:

> **حرصت على هندامها جيداً.. غدا وجهها أكثر امتلاء.. وعينيها أكثر انبهاراً بخطوط الآي شدو حسب الموضة الدارجة.. كثّفت طبقة البودرة وأضفت رشّة من البلاشر المخملي وصبغت الشفتين المكتنزتين بلون زهري لامع.. اقتعدت الكرسي ذاته قبل أكثر من خمس سنوات.. حتى أن المصورة الفلبينية تكتّل جسدها امتلاءً مغرياً.. وطال شعرها الكثّ المنتصب حول كتفيها كشال حريريّ.. رعشت رعشة انبهار.. كلّما تأملت الصورة..**

وظلّ انبهارها يردّد «الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ ستبهره الصورة بلا شك»..

❖ ❖ ❖

إن جملة «غدا وجهها أكثر امتلاء» زائداً جملة «المصورة الفلبينية تكتّل جسدها امتلاءً مغرياً»، تعكسان معاً أنموذجاً جسدياً لفعل الزمن لا يخلو من تفعيل ما للحس الإيروتيكي الماثل في القصة، ومع تغيّر كلّ شيء بمرور هذا الزمن إلا أن الإصرار على تشغيل الصورة بوصفها أداة للإغواء والإغراء والإثارة تبقى ماثلة كما هي، من دون أيّ حساب لآلة الزمن الضاغطة وهي تفعل فعلها في العناصر والأشياء والثوابت والمتغيرات.

إذ إنّ الجملة الوصفية اللافتة «رعشت رعشة انبهار.. كلّما تأملت الصورة» توحي بثبات إحساس البطلة عند خط شروع القدرة على الإبهار عبر الصورة، على النحو الذي تتحوّل فيه الصورة إلى بديل عن الجسد والحياة والأمل والتطلّع والمستقبل، وتصبح هي مركز الفعل والسرد والاستقطاب والاستحواذ والتشكيل.

ومن ثمّ يسمح الفضاء الوصفي والسردي والحواري المونولوجي لاستظهار اللازمة السردية المتنوّعة ««الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ ستبهره الصورة بلا شك»»، وتشغيلها ضمن نسق تعبيري وأدائي ثابت بإزاء كل المتغيرات، بحيث تبقى «الصورة» هي العلامة الجوهرية للمراهنة على بقاء الأشياء كما هي، في إطار قوّة التمسّك بالفكرة المركزية التي توجّه الأدوات وعناصر التشكيل نحو تحقيق الحلم.

في تطور زمني آخر للقصة تمضي البطلة في رحلتها قُدُماً مع

(الصورة) من أجل الوصول إلى حالة الإنجاز المصيري في بلوغ منطقة الآخر الذكوري، إذ تتجلّى الطبقة الزمنية الجديدة عن تغيّر عميق في المكان والجسد، لكنّ الصورة تبقى بحكم فعاليات الإخفاء والتجميل والتزيين قابلة للإبهار في فضاء الحلم والمتخيّل:

تغيّر الاستديو قليلاً عن السنوات المنصرمة.. عن آخر زيارة لها منذ ثماني سنوات.. لمست ذلك وهي تتأمل روعة الأرضية الرخامية اللامع.. والأضواء غدت أكثر إشعاعاً وهي تتدلّى كقطوف عنب في قاع السقف.. والجدران صقلت بورق مزركش ولكل جدار من الجدران الأربعة طابع خاص.. وبدت الفلبينية أسمن.. وقد ترهلت رقبتها قليلاً وبدت عينيها أكثر ضيقاً كحبتي زيتون.. نظرت لبؤرة العدسة بعدما تأكدت من وضع الكريم الذي يخفي آثار التجاعيد المبكّرة حول العينيين والفم.. «الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ.. ستعجبه الصورة.. نعم بلا شك».. كانت تهتف بذلك كلما تبحلقت في الصورة..

إن مضيّ الزمن «السنوات المنصرمة/عن آخر زيارة لها منذ ثماني سنوات»، تتفاعل مع التغيّر الحاصل في المكان «روعة الأرضية الرخامية اللامع/الأضواء غدت أكثر إشعاعاً/الجدران صقلت بورق مزركش»، والتغير الحاصل في الشخصية المركزية «بدت الفلبينية أسمن.. وقد ترهلت

رقبتها .....»، فضلاً على التغيّر الذي حصل للبطلة في السياق ذاته «تأكدت من وضع الكريم الذي يخفي آثار التجاعيد المبكّرة حول العينيين والفم..»، على النحو الذي تجلّى فيه تأثير السنين على الأشياء كلّها.

غير أنّ اللازمة التي تُظهر تشبّث البطلة بالصورة بوصفها عنواناً لشخصيتها ما زالت قيد العمل والسرد معاً ««الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ.. ستعجبه الصورة.. نعم بلا شك»»، بحيث تمركز العمل السردي على تشكيلية الصورة القصصية بمنظورها العلامي القائم على الترميز والتدليل، ضمن سياق إيروتيكي ماثل في باطنية الإشارة الصورية حين تتحرّك دائماً نحو الآخر الذكوري الحلمي والمتمنى.

إلا إن الحماس يتراجع شيئاً فشيئاً مع فعالية تأثير الزمن في الأشياء لتتكثّف مساحة السرد وتتقلّص حيويتها وحركيتها، بالنظر إلى طبيعة شخصية البطلة التي أخذت تتفاعل مع الأشياء ببطء وتنظر إليها بافتعال وتشيؤ:

كانت حركتها ثقيلة وهي تقترح عليها أن تختار الخلفية التي تلائم ذوقها.. واللون الذي ترغب في أن يكون خلفية للصورة.. الأصفر، الرمادي، الفوشي، الأخضر، الأزرق.. إلخ.. جعلت وجهها يضاجع الكاميرا بدقة متناهية.. بعد أن وضعت شالاً يخفي ترهل عنقها.. «الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ.. ستلائمه الصورة.. نعم ستلائمه..» كانت تؤكد ذلك وهي تتأمل تقاطيعها ملوّنة بطيف من الأزرق الهادئ..

فثقل حركة الصور وأدوات الجسد «حركتها ثقيلة»، والتصريح بالرغبة الإيروتيكية عن طريق مضمون الصورة «جعلت وجهها يضاجع الكاميرا بدقّة متناهية»، على الرغم من فشل أدوات أخرى في الوصول والبلوغ والفعل «وضعت شالاً يخفي ترهّل عنقها»، إذ يتراجع حماس قدرة تشكيلية الصورة على الإبهار والإعجاب وتكتفي بالملاءمة ««الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ.. ستلائمه الصورة.. نعم ستلائمه..»»، في دائرة من التأكيد المفتعل «كانت تؤكّد» والتأمل المحمول على أمل مخنوق «وهي تتأمل تقاطيعها ....»، في السبيل إلى حشد الموقف السردي بأكبر طاقة ممكنة على الاحتمال والمواصلة.

ثم ما تلبث اللقطة القصصية الاختتامية أن تحسم الأمر بعد أن تتكشّف الرؤية السردية عن تدهور الحال التشكيلية الصورية، إثر وصول البطلة إلى أرذل العمر وهي تتشبّث تشبّثاً خائباً بالصورة، وقد التقطتها فلبينية جديدة بعد موت الأولى بموت عمرها وعمر مساوٍ لها من حياة البطلة، وآلت الأشياء كلها إلى غياب وشيك:

التقطت لها الفلبينية الجديدة الصورة بعد أن فارقت القديمة حياتها.. نظرت إليها بصعوبة.. ثم أمسكت بيدها المرتعشة لتدسّها مع رفيقاتها في الألبوم الضخم.. آلاف الصور على مدى ثلاثين عاماً.. وعيناها تنتقلان بنظارتها السميكة من صورة إلى صورة.. روحها يرفرف شامخاً في الأفق.. بينما شفتيها الخاويتين إلا من سن واحدة تردد:

«الرجل الذي ثيعقد قرانه عليّ ثتعجبه الصور.. نعم.. أنا متأكدة»..!

إذ إن التأكد من قدرة الصورة على جذب إعجاب الرجل الذي سيعقد قرانه عليها، يصطدم بتغيّر صوت (السين) إلى (ثاء) في «ثيعقد/ثتعجبه»، على النحو الذي تبدو فيه الصرخة المرافقة «نعم» وكأنها تعني «لا»، والجملة المثبتة «أنا متأكدة» منفية قطعاً.

وإذا ما تابعنا تطوّر العلاقة مع الصورة وقدرتها الإيروتيكية على جذب الآخر الذكوري وإغوائه وتوريطه، سنكتشف أنها مرّت بمراحل عبر المشاهد السردية على النحو الآتي «سأبدو فاتنة/سيخفق قلبه/ستبهره الصورة/ستعجبه الصورة/ستلائمه الصورة/تتعجبه الصورة»، وهو تطوّر تراجعي ينتهي إلى حقيقة أن «الرجل الذي سيعقد قرانه عليّ» في ثريا العنوان ظلّ غائباً حتى لحظة الإقفال الأخيرة، بالرغم من حضوره القهري على لسان البطلة وهي تتشبّث بالصورة التي تراجعت هي الأخرى - أداءً وتشكيلاً -، لتغيب في ظلّ الغياب العام الذي لفّ الصوت والصورة والفضاء معاً.

هوامش الفصل الأوّل:

(1) غورنيكا عراقية، جمال نوري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

(2) قطف الأحلام، إسماعيل البويحياوي، دار التنوخي للطباع والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2010.

(3) تليباثي، مجموعة قصصية، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة، بيروت، ط1، 2008، ويذكر أنها المجموعة القصصية الفائزة بجائزة نعمان ناجي (جائزة التكريم) عام 2006.

(4) السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط2، 2008:114 - 115.

(5) القصة الأخيرة من مجموعة «المطر وغبار الخيول» منشورات اتحاد الأدباء في العراق، بغداد، 1995: 81 - 83.

(6) الهروب إلى آخر الدنيا، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الدوحة، 2006: 53 - 55.

(7) من الشعر والقصة القصيرة في اليمن، د. عبد العزيز المقالح، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2003: 184 - 187.

(8) صمت كالبحر، ليلى البلوشي، مركز نهر النيل للنشر، ط1، 2008، مصر: 27 - 32.

الفصل الثاني

التشكيل السردي الروائي

- مفهوم الواقعية: حساسية الرواية السيرذاتية.
- صراع الأمكنة الروائية ومفارقة التسمية.
- البركان السردي: «بنات زحل» الرواية المتفجرة.
- الصنعة الروائية: سؤال النوع السردي.
- العتبات النصيّة وفعالية الحيّز الورقي.
- رواية العتمة: محدودية الفضاء وكثافة السرد.
- رواية الشخصية - قراءة في رواية «لخضر» -.
- إشكالية التجنيس: من الكاتب إلى الناقد.

مفهوم الواقعية
حساسية الرواية السيرذاتية

ظلّت العلاقة بين أحداث السيرة الذاتية للروائي وأحداث روايته من أكثر وأشدّ المناطق التشكيلية الأجناسية التباساً في تلقّي هذا الفن الغزير على مستوى إنتاجه وتداوله، فالكثير من الدارسين والنقاد والمشتغلين في حقل السرد يعتقد أن سيرة الروائي لا بدّ أن تدخل في عمله الروائي بأشكال وسبل ورؤى وفضاءات مختلفة ومتباينة، إذ ليس بوسعه وهو يصوغ عالماً روائياً مفتوحاً من الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات والمواقف والمشاهد واللقطات، أن يتجاوز تجربته السيرذاتية ويكتب كلّ ذلك من خارج ذاته ورؤيته وحياته وموقفه الذاتي الشخصي من العالم والأشياء.

وقد اعترف الكثير من كتّاب الرواية - إن لم أقل كلّهم - بحضور شذرات ونتف وأصداء ومواقف ولمحات وتجليات من سيرهم الذاتية في صلب أعمالهم الروائية المختلفة، لا بل إن بعضهم تجاوز هذا المدى قائلاً بإن مجمل رواياته ليس سوى سيرته الذاتية بأسلوب روائي يتردّد بين الواقعي والمتخيّل.

هنا يبرز السؤال الأهم (القديم الجديد) في هذا السياق الذي يتعلّق بـ «مفهوم الواقعية» وحدود حضوره وعمله في مسار التلقّي الأدبي، بعد أن حظي هذا المفهوم ببالغ الأهمية والتداول والحوار والشيوع إثر سطوع نجم

المذهب الواقعي في أعقاب خفوت نجم الرومانسية في القرن التاسع عشر، وتعدّد الواقعيات وتنوّعها انسجاماً مع ما يسندها ويغذّيها من أفكار وأيديولوجيات وقيم وحواضن فلسفية، حتى بلغت - عند راصدي هذا التنوّع والتعدّد والتمثّل - أكثر من خمسٍ وعشرين واقعية، بدأت مع الواقعية النقدية ثم الاشتراكية ولمّا تنته بعد مع الواقعية السحرية التي تألقت بعد ظهور التيار الروائي الجديد عند روائيي أميركا اللاتينية.

خضع مفهوم الواقعية لشبكة ملتبسة ومتداخلة من التوصيفات والتحديدات والتعريفات، وكان هذا الالتباس والتداخل مدعاة للوقوف على صورة هذا المفهوم والسعي إلى صوغ أنموذج توصيفي له، ينأى عن الضغط الفكري والإيديولوجي وهو يوجّه مياه المفهوم نحو قنوات معينة تستجيب وتتوافق مع المنطلقات النظرية له، وتصبّ في خليجه، وتبرّر رؤيته، وتجيب على أسئلته التي لا تذعن للمفهوم في إطاره الفلسفي والعملي بقدر ما تدين بالولاء للحاضنة التي توجهه وتستثمر معطياته لحسابها.

القضية - ولاسيما في مجال الفن الروائي - تحتاج إلى تشغيل رؤية موضوعية تتمظهر عبر النصوص، وتضع مقولتها على نحو محدود يخصّ النص الذي تقاربه القراءة حصراً، كي يصبح المجال واسعاً وحرّاً ورحباً لاقتراح المفهوم وتطبيقه، ومن ثمّ يمكن الانتقال به من مرحلة التطبيق الجزئي على نصّ بعينه إلى فضاء التداول الواسع والشامل، الذي يكون بوسعه محاورة المفهوم محاورة نظرية وفكرية قابلة للسجال والمناقشة، استناداً إلى القيم النصيّة (الروائية) التي أفرزتها القراءة وعمّقت رؤيتها وأخضعتها للتداول في مجال السرد الروائي خاصّة.

النص الروائي الذي قاد مقاربتنا نحو العودة إلى مناقشة مفهومٍ قد يبدو للكثيرين قديماً ومحسوماً وغير حداثي، هو نص رواية «سرداب رقم 2» للشاعر والمسرحي والمقالي والروائي يوسف الصائغ[1]، وهو من أهم

وأبرز النصوص الروائية العربية المبكّرة التي تتحدّث عن تجربة السجن السياسي، وفي الوقت الذي التُفت فيه إلى نصوص أقل قيمة من هذا النص وروُج لها بوصفها فتحاً في هذا النوع من الكتابة، لم تحظ هذه الرواية بالأهمية التي تستحق، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أنه تأخر نشرها حتى عام 1997 إذ صدرت طبعتها الأولى عن قصور الثقافة في القاهرة.

الرواية تشتغل على تجربة السجن السياسي، وإذا ما عرفنا بأن يوسف الصائغ تعرّض بسبب نشاطه السياسي إلى تجربة سجن، تحدّث عنها في سيرته وفي الكثير من مقابلاته، فإن الرؤية التي ينبغي علينا تشغيلها في هذه القراءة تنهض على السعي لتلقّيها بوصفها تجربة تنطوي على الكثير من فصول حياته الشخصية في السجن، ولاسيما إذ أدرجنا ذلك ضمن حساسية اللغة الروائية ذات النَفَس الواقعي في صوغ الحدث وبناء الشخصيات، على صعيد تشكيلٍ روائيٍّ مشحونٍ حتى آخره برائحة الواقعية ونكهتها وروحها وخطابها وأنموذجها ومشاهدها وتاريخها وجغرافيتها ومقولتها.

تتصدّر الرواية عتبة تقديم أو إشارة أو تعريف عنونها الكاتب بـ «كلمة»، ونصّها: «ليس لهذه التجربة اتصال بأي غرض سياسي... أو أيّة جهة سياسية... إنها تصف معاناة، اشترك فيها كثير من الناس الذين، واجهوا الحيف، بسبب ما يسمّى (السياسة).. على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم... هذه الصفحات ستعيد لهم جميعاً اعتبارهم، لأنهم لأسباب عديدة، حاولوا أن يكونوا طيبين وصادقين.. ولم يكن ذلك، دائماً، في متناولهم، بسبب السرداب...».

ثمة تأكيد واضح جداً على واقعية تجربة الرواية في هذه العتبة، وثمة تأكيد واضح أيضاً على قوّة حضور وتأثير المكان في صوغ الأنموذج الإنساني للشخصيات الروائية القادمة إلى عالم الرواية من فضاء واقعي

معيش عند الراوي/المؤلّف، إذ إن «السرداب» وقد رقّمه الكاتب في عتبة العنوان بـ «سرداب رقم 2» انتساباً إلى ذاكرة المكان الواقعية، هو الذي يمنع الشخصيات التي تسعى لأن تكون طيبة وصادقة من تحقيق هذا الحلم، بسبب الطبيعة غير الإنسانية التي يتحلّى بها وينطوي عليها.

عتبة العنوان هنا «سرداب رقم 2» تشتغل على حساسية المكان وتشكيليته بصورة حاسمة وكليّة، وذات تركيز مكاني عالي الحضور والدلالة والتشكيل أيضاً، والسرداب في أنموذجه المكاني - كما هو معروف - مكان تحت سطح الأرض (يشبه الملجأ)، قد لا يصله نور الشمس إذا ما أُريد له ذلك، وهو مكان في غاية القهر والاضطهاد حين يستخدم سجناً - كما هي الحال في هذه الرواية -.

وترقيمه بالرقم «2» يحيل على تفسير تعددي يجزم بوجود رقم «1» قبله وأرقام أخرى بعده أيضاً، وهو ما يجعل من انتشار هذه السراديب بوصفها سجوناً علامةً سيميائيةً على طبيعة الوضع السياسي القهري الذي يعيشه مجتمع الكاتب والرواية، ويدفع باتجاه قراءة نوعية تنغمر داخل فضاء السجن وتتلقّى أحداث الرواية انسجاماً مع طبيعة هذا المناخ وعلى وفق رؤيته واحتمالاته وتوقعاته.

تتألّف الرواية من إحدى عشرة شخصية تتعاقب على الظهور عنوانياً، كل شخصية تنفرد بعنوان باسمها وتشغل عدداً غير متساوٍ من الصفحات في الرواية، وكلّ شخصية من هذه الشخصيات تخضع للراوي كلي العلم الذي يروي الرواية من زوايا نظر متعددة بحسب طبيعة وموقع كل شخصية.

تبدأ الرواية بشخصية «عبد الله» التي تشغل «25» صفحة، تعقبها شخصية إبراهيم المصوّر وتشغل «27» صفحة، ثم شخصية «الدكتور إحسان» وتشغل «25» صفحة، بعدها شخصية «كاكا كريم» وقد شغلت «13»

صفحة، ثم شخصية «أبو النمنم» وشغلت «21» صفحة، أعقبتها شخصية «العجمي» إذ شغلت «27» صفحة، وشخصية «الشكرجي» بـ «19» صفحة، ثم جاءت شخصية «أبو الشلغم» وقد شغلت «13» صفحة، ثم شخصية «العرجة» التي شغلت «18» صفحة، وشخصية «سلمان المحامي» وشغلت «17» صفحة، وأخيراً شخصية الراوي التي عنونها بـ «أنا» وشغلت ما تبقى من صفحات الرواية وهي «7» صفحات فقط.

الرؤية المكانية المهيمنة على فضاء الرواية رؤية ضيّقة جداً تناسب فعالية الحدث الروائية من جهة، وتستجيب لمنطق عتبة العنوان من جهة أخرى، لذا فإن مساحة الحراك المكاني لشخصيات الرواية لا تتعدّى حدود السرداب ومحيطه السجني، على النحو الذي يسهّل كثيراً عمل كاميرا الراوي وهي ترصد بعدستها الوحيدة حركة الشخصيات، لاسيما وهي تفرد زمناً محدداً لكل شخصية حتى تؤول إلى نهاية ما، ثم تنتقل إلى الشخصية اللاحقة التي يعتلي اسمها عنواناً مستقلاً في جسد الرواية.

إن ضيق المكان ومحدوديته واحتباسه وضغطه وقهره وجبروت هيمنته على الأرواح والأجساد السجينة، من شأنه أن يولّد شبكة متداخلة ومتناقضة وغير طبيعية من الانفعالات والتصرفات والقيم، التي تتعاظم وتتكثّف وتأخذ أقصى مدى ممكن لها حين تتعرّض لقسوة مهينة ووحشية ولا إنسانية من طرف السجّان، وهو يسعى إلى استغلال كلّ الظروف المتاحة للوصول بالسجين إلى أعلى درجات الإذلال والتنكيل والتحقير والبطش.

يستخدم الراوي كلي العلم في رواية «السرداب رقم 2» ما يوصف في مجال الرؤية في نظرية السرد بـ «الرؤية مع»، وهي الرؤية التي تناسب الحدث السيرذاتي المنقول روائياً من فضاء الواقع المعيش، إذ إنّ الراوي الذي هو المؤلّف نفسه بفرضية أن الحدث المنقول إلى الفضاء الروائي هو حدث واقعي عاشه الروائي وخَبِرَه بتفاصيله كافّة، وأن النوع الروائي الذي

انبنت عليه الرواية هو النوع الذي وصفناه بـ «الرواية السيرذاتية»[2]، فالراوي الواقعي للحدث الذي يعيشه على صعيد الرؤية هو الذي يتمكّن من وصفه كما يراه أي «الرؤية مع»، ولا يتمكّن من معرفة دواخل الشخصيات وأعماقها وتاريخها، إلا ما تبوح به الشخصية ذاتها عن نفسها ضمن ظروف ومواقف سردية معينة، على النحو الذي يناسب مفهوم الرواية الواقعية ضمن هذا المسار.

يرصد الراوي الشخصيات العشر فضلاً على شخصيته الموصوفة بـ «أنا» رصداً سياقياً ضمن الحدث الروائي العام الذي يتمخّض عنه المكان/السرداب رقم 2، عبر تركيز كاميرا التصوير على كل شخصية حين يحتلّ اسمها عنوان القسم الخاص بها في الرواية، ولا ينتهي من ذلك إلا حين يؤول مصيرها الإنساني إلى نهاية معينة، يصبح بعدها أي حديث إضافي عنها زائداً ولا قيمة له.

ومن خلال رصد كل شخصية ضمن إطار الحركة العامة للشخصيات جميعاً، يكشف الراوي عن حساسية المكان وجوهر الزمن وطبيعة الحدث، ويصوغ شخصية السجين السياسي في هذا الإطار على أمثل ما يكون، ذلك الذي يمكن أن يتمثّل أولاً عبر كل شخصية على حدة، بالتنوّع الإنساني الكبير الذي حظيت به الشخصيات، ويتمثّل ثانياً من خلال جمع صفات هذه الشخصيات وحشدها في شخصية متخيّلة واحدة تكون مثالاً وأنموذجاً مكتملاً لشخصية السياسي السجين.

صراع الأمكنة الروائية
ومفارقة التسمية

حظي الروائي السوداني الراحل الطيب صالح بشهرة روائية فائقة بسبب رواية واحدة اكتسحت شهرتها الآفاق وضربت أرض المدوّنة الروائية العربية من أقصاها إلى أقصاها، هذه الرواية هي «موسم الهجرة إلى الشمال»[3]، وعلى الرغم من أن الطيب صالح قدّم بعدها روايات عدّة هي «عرس الزين» و«مريود» و«ضو البيت» و«دومة ود حامد» و«(المنسي»، إلا أن «موسم الهجرة إلى الشمال» ظلّت روايته الوحيدة التي اشتغل عليها النقد العربي الحديث والإعلام الأدبي والثقافي اشتغالاً محموماً، إلى الدرجة التي تبدو أحياناً وكأنها مبالغ فيها وأوسع من حدودها الممكنة.

لا شك في أن الحساسية الإيروسية الضارية والمثيرة التي اشتغلت عليها الرواية من جهة، وأشعلت في خضمّها فعالية الصدام الثقافي بين الغرب الاستعماري والشرق المستعمَر الذي انبنت عليه من جهة أخرى، هي التي حققت للرواية هذه المقروئية العالية والشاسعة والاهتمام النقدي المنقطع النظير والترويج الإعلامي الساحق، على النحو الذي تحولت فيه الرواية والطيب إلى نجمين ساطعين لم يغيبا حتى الآن في سماء الرواية العربية، وتلبثّا بوصفهما علامة فارقة مزدوجة في تاريخ الرواية العربية والروائيين العرب.

ماذا يمكن أن يقال عن الرواية والروائي بعد كل ما قيل؟ لا أحسب أن ثمة شيئاً في هذا المضمار أضحى قابلاً للقول وللقراءة، لفرط ما تسابق عليه النقاد والدارسون والمهتمون لمقاربة الرواية التي عُدّتْ مرةً واحدة من أفضل مئة رواية في العالم، ومرةً أخرى أفضل رواية عربية في القرن العشرين، وتربّع الطيب صالح على عرش (عبقري الرواية العربية) بلا منازع حتى مع وجود نجيب محفوظ مثلاً؟

إن مراجعة متأنية وهادئة وعلمية وموضوعية في هذا السياق، يمكن أن ترى في هذه المبالغة الاحتفائية أمراً خارجاً بعض الشيء عن المنطق، ولا يكاد يتفق مع الواقع الموضوعي لسجل الرواية العربية الحاشد بالثراء والخصب والكثافة والدينامية والحراك السردي والتجريب العالي المستوى، على النحو الذي تتجرّد فيه رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» من الكثير مما خلع عليها من مزايا خارقة وخصائص أسطورية وسمات عبقرية، فهي رواية جيدة عالجت موضوعاً مثيراً كان الفضل في ريادتها له، وكان للغة الخطاب الروائي تأثيرها الساحر في أسطرة شخصية مصطفى سعيد، بحيث غالبت الرواية معظم قرّائها من أجل التماهي مع هذه الشخصية الإشكالية والعيش الحلمي اللذيذ تحت بطانتها.

ثمة مفارقة تشكيلية مدهشة في ستراتيجية التسمية مع عالم الرواية وفضائها، تبتدئ شرارتها من منطقة المؤلّف حيث اسمه «الطيب صالح»، اسم بجناحين يحظى كلّ منهما بقيمة اعتبارية مدهشة في الثقافة العربية للتسمية، إذ تشكّل صفة «الطيب» - قبل تحويلها إلى اسم علم هنا - قيمة أخلاقية واجتماعية وثقافية لافتة ذات مرجعية دينية، وتتمتّع بمرونة ورحابة وهدوء وحبّ وتسامح وتفاعل وثقة لا حدود لها، مثلما يشتغل اسم «صالح» بمرجعيته الدينية والثقافية والدلالية والأسطورية والميراث شعبية على إنتاج معنى يتضافر بعمق مع المعنى والقيمة التي ينتجها الجناح الأول.

ينفتح اسم المؤلّف في الفضاء ذاته على اسم الشخصية الروائية «مصطفى سعيد»، إذ يتكوّن أيضاً من جناحين، الجناح الأوّل «مصطفى» بكلّ ما يتمتّع به هذا الاسم من قوّة حضور وهيمنة في الذاكرة الدينية والرؤيوية والدلالية، فهو حتماً يتضمّن صفة «الطيب» ويتجاوزها ويتفوّق عليها، ويرسم مساراً (نبوياً) يتماهى فيه مع اسم «صالح» وربما يتجاوزه ويتفوّق عليه أيضاً.

ويدلّ الجناح الثاني من اسم الشخصية «سعيد» على اكتناز معنى السعادة والفرح والسرور والانطلاق، الذي يتضافر هو الآخر مع كلّ الدلالات التي تمخضّت عنها أجنحة التسمية الثلاثة بين اسم المؤلف واسم الشخصية.

وحين يُسأل الطيب صالح السؤال التقليدي السيرذاتي في الكثير من المقابلات والحوارت التي أجريت معه «هل أنت مصطفى سعيد؟»، كان غالباً ما يجيب إجابة دبلوماسية ذات دلالة إسقاطية لا خيار له طبعاً في تفاديها «- كلنا مصطفى سعيد»، على النحو الذي يؤكد بما لا يقبل الشك أن فيه الكثير من مصطفى سعيد، وثمة قرائن كثيرة يمكن للمتتبع/الدارس الاستعانة بها لتوكيد نسق من العلاقة السيرذاتية بين الطيب ومصطفى على نحو ما.

تحصل المفارقة وتتشكّل علامياً حين تتكشّف شخصية مصطفى سعيد في الرواية عن سعي محموم ومقصود لتقويض كل معاني التسمية في المربّع التسموي «الطيب/صالح/مصطفى/سعيد» ودحر كل قيمها، إذ تتخلى هذه الشخصية أولاً عن «الطيب» لتستبدل بهذه الصفة صفة الشراسة والنقمة والعدوانية والبدائية والقسوة، والانسياق وراء الشهوات على نحو عارم، ثم تتخلى عن الدلالات التي تتحدّر من تسمية «الصالح» وتستبيحها بسلوك شرس يشتغل على النقيض تماماً من فضاء التسمية

وتجلياتها، بحيث تفارق اسم المؤلف على هذا الصعيد مفارقة تامة وقاطعة.

أما على صعيد انقلاب الشخصية على اسمها «مصطفى سعيد» فإن السلوك ذاته يتنافى مع أي انتماء إلى فضاء التسمية في «مصطفى»، فضلاً على أن معنى السعادة المنبثق من اسم «سعيد» كان بعيداً تمام البعد عن حياة الشخصية، وربما على العكس تماماً، بحيث يمكننا وصفه بـ «تعيس» و«غير مصطفى»، كما أنه «غير طيب» و«غير صالح» لأنه كان متماهياً مع رغباته المريضة وتطلعاته الإيروسية الانتقامية وشذوذه الشخصاني، إذ تحوّل إلى مجرم ملوّث لا يرى ولا يسمع إلا حفيف رغبته الصاعق وتمظهراتها الساطعة، يحاول الانتقام لإرثه التاريخي المستباح من هذا الآخر وهزيمة المكان الذي يتحرّك عليه، عبر استباحة جسد الآخر وتمزيقه.

إن مفارقة التسمية على صعيد هذه القراءة وفي ضوء مقاربة عتباتية للكتابة، تنطوي على أهمية نحسب أنها قد تضيف شيئاً جمالياً ورؤيوياً إلى أسلوبية ومنهج ورؤية الفضاء القرائي الخاص بهذه الرواية، وتفتح المجال أمام رؤية ثقافية لا تكتفي بالنص وحده لتحقيق كفاية قرائية، بل تجتهد في مقاربة كل الممكنات النصية والماحول نصية من أجل استظهار القيمة الحضارية والثقافية والأدبية للرواية، لإنتاج مُتَع قرائية تظلّ مشرعة ومفتوحة على فضاء الاحتمال وقابلة أبداً لقراءة جديدة غير مستهلكة.

الصنعة الروائية
سؤال النوع السردي

تتميّز الرواية بوصفها النوع السردي الأشهر والأكثر تداولاً وإغراءً في منطقة الكتابة السردية والتلقي السردي، بما يصطلح عليه «الصنعة الروائية» التي تمثّل مهارة التشكيل السردي، والتي لا بدّ من توافرها في العمل لكي يبلغ في تشكيله ضمان الاندراج في حقل التأليف الروائي، وتتمثّل الصنعة الروائية العناصر الأكثر أهمية وخطورة في التشكيل الروائي، كاللغة الروائية، والحبكة الخصبة والكثيفة، وصوغ الشخصيات بهندسة تركيز عالية، وأسلوبية تعبير تنطوي على اقتصاد سردي ووصفي وحواري لا يزيد ولا ينقص عن حاجة كل مشهد من مشاهد الرواية، فضلاً على تقديم مقولة جديدة تمثل رؤيا الروائي للعالم والكون والحضارة والإنسان على نحو بالغ الجدّة والحداثة والإغراء والحساسية.

رواية «الخروج من عنق الزجاجة»[4] للروائي عبد الكريم ناصيف تأتي في سياق تجربة روائية ثرّة للروائي، إذ أصدر كمّاً كبيراً من الروايات في العقود الأخيرة صنّفته ضمن كتّاب الرواية العرب المهمّين، لذا فإن معاينة هذه الرواية لا بدّ وأن تأخذ بنظر الاعتبار هذا التاريخ الروائي الحافل حين القراءة، لا بل تقاربها بوصفها رواية تعد بالكثير

الذي يتجاوز ما حققه الروائي في رواياته السابقة. الرواية على المستوى الكتابي الكمّي هي رواية ضخمة نسبياً، إذ تتألف من «518» صفحة من الحجم الكبير، ومثل هذا الحجم ربما لا يغري الكثير من القرّاء غير المتمرّسين بقراءتها، لكنه في الوقت نفسه يغري القرّاء المتمرّسين بالقراءة، ولاسيما حين يتعلّق الأمر بروائي له تجربة روائية كبيرة.

«تتألّف الرواية من شخصية مركزية مهيمنة هي شخصية «وديع» المعدم والفاشل في طفولته وشبابه، الذي يبحث في العاصمة عن فرصة عمل، فتتلقفه بنت أحد كبار الأثرياء المسؤولين ذات الحظ المعدوم من الجمال، فيقتنص الفرصة بما عرف عنه من انتهازية ليصبح من أكبر أصحاب الشركات والرأس الكبير في محافظة ساحلية سورية، مولع بشراء الأراضي والهيمنة عليها في محافظته انتقاماً من فقر قديم، إذ يحرّك رجاله لشراء كل الأراضي بكل الوسائل، لكنه يصطدم بالزميل القديم «نذير» مدرس الفلسفة المتميز، الذي يمتلك أرضاً ممتازة ولا يقبل بيعها مهما كلّف الأمر، فضلاً على أنه متزوّج من «وداد» أحد أحلام «وديع» النسائية بعد أن حاول معها سابقاً فصدّته، وظلّت حلماً معلّقاً حان أوان تحقيقه، إذ يدخل «وديع» إلى عائلة «وداد» فيساعد الأب الجشع «أبو هلال» ويشترك معه في ضمان حاصل الزيتون وغشّه ليحقق أرباحاً هائلة يتناصفونها، ويعيّن «هلال» الفاشل موظفاً عنده لاستخدامه من أجل تحقيق غاياته، إذ يقوده إلى مضارب الفجر ويورط اثنين من بناتهم بعد أن وعدهما بالتوسط للعمل مغنيتين في التلفزيون، ليدعهما في بيوت الدعارة التي يستضيف فيها السياح الأثرياء، ويغري أخت «هلال» الصغرى «رجاء» ويوقعها في حبائله، ويوظّف «نذير» مديراً في مؤسسته في دمشق ويكلّف عشيقته السكرتيرة هناك «رحاب» لإغوائه ليخلو له الجو مع «وداد»، ثم يلبسه تهمة السرقة بعد أن يشرع «نذير»

في عصيان أوامره، ويصبح اللعب بعد ذلك على المكشوف إذ يطلب من «وداد» أن تخضع له مع الاستحواذ على الأرض لكي يفرج عن «نذير» المسجون والمهدد بالسجن خمسة عشر عاماً، وبعد أن تيأس تقرر أن تلعب معه وتوهمه بموافقتها على شروطه لتصل إلى إطلاق سراح زوجها والانتصار عليه، اشتغلت سكرتيرته الخاصة وسعت إلى معرفة كل شيء عن أسراره وفضائحه، لكنّ حبل «رجاء» من «وديع» واعترافها لأختها «وداد» يزعجها ويحتّم عليها الذهاب إلى دمشق لتدارك الأمر بالإجهاض، وزيارة «نذير» السجين الذي حصل له اكتئاب كبير وقد نصح صديقه «اسماعيل» الزوجة «وداد» بأن فرصة شفائه الوحيد في إخراجه من السجن بأي ثمن، وهو مادفعها أكثر لتطبيق خطتها على «وديع» وإيهامه بأنها غيّرت أفكارها وستصبح له بعد أن تطلب الطلاق من زوجها شرط خروجه من السجن، كي تتمكن من الانتصار عليه، وتبدأ خطتها بتكليف اسماعيل بجمع معلومات عنه، وتسجيل كلام رحاب وكلامه عن جرائمه بمسجل يرافقها لهذه المهمة، وتؤلّب زوجته عليه عن طريق إشعال نار الغيرة عند عشيقته رحاب، ثم توصل كل الوثائق التي حصلت عليها من مكاتب الشركة عن الصفقات غير المشروعة التي تضرّ بمصالح الشركة والوطن والناس، لتقدّمها للوزير المعني قريب زوجته، ليأمر باعتقاله بعد أن يفرج عن نذير المظلوم، وتنكشف الإحالة العنوانية «الخروج من عنق الزجاجة» تلك التي كان مسيلمة الكذّاب يستخدمها لإقناع الناس بنبوءته حيث كان يُدخل البيضة في عنق الزجاجة فيبهرهم، في حين كان هو ينقّعها قبل ذلك بالخلّ حيث يصبح قشرها ليّناً مطواعاً يمكن عبره إدخال البيضة في عنق الزجاجة، بعد أن يفتعل حركات بهلوانية توهم الناس بقدرات خارقة، ففي حين أراد وديع إدخال نذير في عنق الزجاجة دخل هو فيها نهاية الأمر، وخرج نذير

منها، ليعود الحق إلى أصحابه وتنتهي شرور العالم وطغاته بنهاية وديع البديع.»

هذا هو العمود الفقري للرواية والحدث الذي روته حكايتها على نحو موجز، مع بعض الشذرات البسيطة هنا وهناك، من تصوير لمضارب الغجر ولياليهم، وترحيلهم وجرف خيامهم على يد وديع بعد أن أهانوه حين علموا بفعلته الشنيعة مع ابنتيهم نوف وفوز، ووصف لحالات الشذوذ الإنساني وتعويض النقص الذي تمتّعت به شخصية وديع، ومجالس أنسه وعطشه الجنسي المستديم، ورغبته بحصد مزيد من الأموال، ما إلى ذلك.

السؤال الكبير الذي يتعلّق أولاً بحساسية الفضاء الروائي هنا، هو هل أن الحدث الذي لخصّناه بالسطور السابقة يقتضي عملاً روائياً؟ وهل يمكن لقصة قصيرة أن تعوّض عمل الرواية في حدث محدود على هذا النحو؟

هذا الحدث الآنف الذكر - يمتدّ على مساحة كتابية تتجاوز الخمسمئة صفحة من القطع الكبير، بلغة روائية تقترب كثيراً من أسلوب الحكواتي الذي يقوم على إغراء المتلقي بالوصف المتكرر للكثير من المشاهد، من خلال راوٍ تقليدي كلي العلم يمطّ الحكاية وينشر الأحداث على أكبر مساحة كتابية ممكنة -، يثير جملة أسئلة تتعلّق بمفهوم الصنعة الروائية التي تؤهّل الروائي لتجنيس عمله ومنحه صفة «رواية»، تلزم المتلقي عبر هذا الميثاق القرائي بتلقّي العمل استناداً إلى هذا التوصيف الأجناسي، إلا أن القارئ بعد قراءته للرواية استجابة لقوانين الميثاق القرائي بوسعه مساءلة الرواية والروائي عن صحة هذا الميثاق، ومدى تحقق فروضه في براهين الفعل السردي داخل حدود العمل.

رواية «الخروج من عنق الزجاجة» التي اعتمدت في تشكيل عتبة

عنوانها على قصة مسيلمة الكذّاب، الذي كان يدخل البيضة في عنق الزجاجة بعد تليين قشرتها بالخلّ لإقناع الناس بقدراته الاستثنائية التي تتيح له أن يصبح نبيّاً، لكنه لا يستطيع بطبيعة الحال إخراجها، تخرق هذه الحكاية المسيلميّة لتعمل على إخراج من أدخله الظلم في عنق الزجاجة بدلالة وجود العدل والحق، وإدخال الظالم في عنقها حيث لا يخرج.

ربما تبدو المسألة أبسط من أن يجتهد روائي متمرّس مثل عبد الكريم ناصيف لكتابة خمسمائة صفحة من القطع الكبير ليطلعنا على مقولة معروفة ومتداولة لا جديد فيها، لأن مثل هذه الصفحات الروائية الهائلة يجب أن تنطوي على تداخل كبير بين الشخصيات، وطبقات متنوعة في الحدث الروائي، وتنوّع في أساليب السرد، وانفتاح فضائي كبير وعميق للزمن والمكان، ولعب في ضمائر السرد، ففي ذلك فرصة لأن يلعب الروائي ما شاء أن يلعب بأدوات السرد وتقاناته، على النحو الذي يكون بإمكانه بلوغ أعلى مراحل الصنعة الروائية التي يتطلبها هذا النوع من الروايات الطويلة، وربما لو استذكرنا في هذا السياق روايته السابقة «اعترافات سمير اميس - ملكة الشرق والغرب -»[5]، لوجدنا فرقاً كبيراً بين الروايتين، من حيث إن رواية «سمير أميس» كانت ثرية بأحداثها وعناصر تشكيلها الروائي وأسس الصنعة الروائية أيضاً، وأسلوب روايتها، وحساسيتها السردية، ولغتها الخصبة، في حين جاءت روايته الجديدة «الخروج من عنق الزجاجة» فقيرة تشكيلياً في كل شيء تقريباً.

البركان السردي
«سيدات زحل» الرواية المتفجرة

تقتحم رواية «سيدات زحل»[6] للقاصة والروائية المبدعة لطفية الدليمي أرض القراءة لتستعمرها وتفرض حضورها الطاغي الخلاّب عليها بكل قسوة وهيمنة وجبروت، فهي ومنذ عتبة عنوانها واستهلالها السردي تضع القارئ في قلب مرجلها الذي يغلي بلا هوادة، على النحو الذي يجد إرادته وقد استلبت تماماً، ووقع دون وعي منه تحت سطوة المتخيّل وقهر الواقعي في صياغة تشكيلية لافتة، وليس من سبيل أمامه غير متابعة القراءة واللهاث خلف خطوطها المتأرجحة المتموّجة حتى النفس الأخير، بحساسية كتابية كاوية ولعبة تعبير خاصة تماثل الحدث الروائي من جهة، وتستجيب لمهارة السرد وبراعته داخل إمكانات الكتابة ولعبتها المعقّدة المثيرة من جهة أخرى.

إن الرواية في ستراتيجية التعبير والتشكيل والترميز التي اعتمدتها تكاد تنصعق وتتفجّر لشدّة كثافتها السردية، وهول اكتظاظ شخصياتها السردية بفداحة الحدث وقسوته وقهره وبطشه، وتموّج حركة هذه الشخصيات وانحرافها كي تبلغ أعلى درجات التماثل والكفاءة والاستعداد العالي والعميق والواسع لحمل المشروع الروائي وتقديمه على النحو الأكثر فنية وإقناعاً.

ثمة تناسب مدهش (ظاهر وخفي) بين حرارة السرد وتدفّقه وعنفه في سياق، والهيمنة في سياق أخر على آليات الصنعة الروائية ولعبتها المضنية وحرَفياتها الدقيقة، محتشدة بلغة سردية خصبة ومولّدة بالغة الترميز والأسطرة والتمويه والتعبير والتصوير والتدليل والتوصيل والتحدّي والاستثارة والتوريط.

يتمّ في رواية «سيدات زحل» إعادة إنتاج المكان الروائي المركزي «بغداد» عبر فضار تشكيلي مكوّن من ثلاث طبقات، تشتغل بتضافر عجيب داخل منظومة فضائية تشير وتوحي وتحيل وتصدم بأسلوب تناصي بالغ التعقيد والصيرورة، الطبقة الأولى هي طبقة النشأة والتاريخ حيث بنيت بغداد أول مرة على يد أبي جعفر المنصور وكل ما خالطها من حقائق وأساطير وأوهام، والطبقة الثانية هي طبقة الراهن حيث تتعرّض بغداد لإلغاء التاريخ وتخريب مدوّنته ومحوها وفرض رؤية أخرى للمدينة، والطبقة الثالثة هي طبقة المتخيّل الروائي وهي تتأرجح بين الطبقتين، وتتموّج على ضفتيهما، وتتفلت منهما، وتنهل منهما، وتنفتح على مجال فضائي غائم وغير محدود.

ولعلّ من أهم ما يميّز طبيعة التأثيث التشكيلي في الحادثة الروائية وحساسيتها هو مقاربة السيري (الذاتي والغيري/المفرد والجمعي) وإخضاعه للروائي، والتفنن في الإيهام لإظهار الروائي بمظهر السيري، والسيري بمظهر الروائي، داخل لعبة سرد ضاغطة وكابسة ومثيرة تسعى إلى استثمار انبهار القارئ واستغلال غفلته من أجل اقتناصه وزجه في أتون جحيم الحدث، حيث لا يخرج منه سليماً.

يتلاعب الراوي بالزمن الروائي (السردي) عبر تشكيل مظاهره في الاستباق والاسترجاع والتلخيص والحذف والتكثيف وعرض الحادثة الروائية من زوايا زمنية متعددة، كما يتلاعب بزمن الحكاية في تشكيل

فريد يغلّف الراهن بالتاريخ، والتاريخ بالراهن، ويضع مجتمع القراءة داخل محرق السرد ويلوثه بمخلفاته وشظاياه وغباره ومطره الأسود اللعين، ويصيبه بتلك اللعنة التي لا شفاء منها.

الأب المترجل عن صهوة كبريائه وجبروته وإلوهيته «زحل» - وهو يتموّج بين أسطوريته وخرافيته وواقعيته وحضوره وغيابه معاً - يقدم بناته الأثيرات قرابين (ضحايا) إشكاليته الفلكية المشكوك في صحتّها، ويهوي بهنّ على مدينة السرد بكل ما يختزنه من سحر وغموض وتناقض وخرافة أثيرة مزمنة، ليضعهنّ نهباً لغدر الزمن والمكان والحادثة والموجودات السردية كلها بلا استثناء.

إن قراءة رواية «سيدات زحل» بحاجة إجرائية إلى تفكيك طبقات الشخصية الأنثوية وتحليل مبادئ قيادتها لدفّة السرد عبر شبكة مستويات، إذ في كل طبقة من طبقات التشكيل الشخصي الأنثوي تتمظهر موجة أنثوية عارمة تقارع ذاتها والآخر والمحيط والغريب والغامض والظاهر والمتجلّي، بروح عقدت صلحاً غريباً مدهشاً بين القوّة والضعف، الانتصار والهزيمة، الجسد والروح، الأبيض والأسود، الضوء والظلّ، الأنا والآخر، داخل سبيكة سردية هائلة التكثيف والبريق تتساوى فيها المتناقضات وتتّحد التقاطعات في زواج أحمق لا يتكرر بين الحياة والموت.

العتبات النصيّة
وفعالية الحيّز الورقي

تمثل عتبات الكتابة مفصلاً نقدياً بالغ الأهمية في الدراسات النقدية الحديثة، ولاسيما بعد ظهور كتاب جيرار جينيت «عتبات» عام 1987، الذي أبرز أهمية هذا المفصل، حيث راحت الدراسات في هذا الجانب تترى، وراحت المصطلحات تتفتّق عن شبكة جديدة من المفاهيم العاملة في هذا الحقل، فظهرت على سبيل المثال مصطلحات مثل «النص الملحق» و«النص المحاذي» و«النص المصاحب» و«النص الإحالي» وغيرها، تلك التي ذهبت إلى قراءة عتبة العنوان وعتبة التصدير وعتبة الإهداء وعتبة التقديم وعتبة الإشارات والتنبيهات وعتبة المقولات وعتبة الاستهلال وعتبة الإقفال وغيرها، على النحو الذي يكشف خطورة هذا المفصل في تحليل الخطاب الأدبي. تتناول قراءتنا هذا المفصل النقدي الحيوي في حدود عتبات الكتابة المقصدية التي تقارب عتبة العنوان وعتبة الإهداء وعتبة الغلاف الخلفي، في رواية اشتغلت على قضية العتبات اشتغالاً واضحاً وحيوياً هي رواية «الحب في زمن العولمة»[7] للروائي صبحي فحماوي، وهي رواية يمكن أن تنتمي إلى فضاء الكتابة الحرّة في السرد الروائي، بالرغم من أنها تشتغل على مقولة ذات مرجعية سوسيوثقافية، ذات صلة وثيقة بمشكلة الإنسان العربي

المعاصر وأزمته الحضارية ومحنته الوجودية. ويمكننا في هذا السبيل مقاربة شبكة من العتبات وعلى النحو الآتي:

عتبة العنوان:

تمثل عتبة العنوان عتبة مركزية وجوهرية في فضاء العتبات لأنها المفتاح الأول الذي يواجه القارىء في مقاربته للنص الروائي، وعنوان الرواية «الحب في زمن العولمة» يحيل مباشرة على رواية ماركيز الشهيرة «الحب في زمن الكوليرا»، ولا شك في أن وعي تشكيل عتبة العنوان هنا ينطوي على رؤية رياضية وموضوعية وتشكيلية في آن معاً، ينطلق هذا الوعي من نطاق المشابهة في وحدات العنوان اللغوية «الحب في زمن/الحب في زمن»، ليفترق العنوانان في مفردتي الحسم العنواني «العولمة/الكوليرا»، على النحو الذي يقترح قراءة رياضية استعاضية تضع «العولمة» بدلاً عن «الكوليرا» بحيث تقومان بخلق موجهات دلالية واحدة، تصبح فيها «العولمة» شكلاً من أشكال «الكوليرا» بوصفها مرضاً حضارياً معدياً يسعى إلى اختراق خصوصيات الشعوب الفقيرة وإلحاقها بأنموذج عولمي واحد، عليها في هذا السبيل أن تتخلّى عن تاريخها وحضارتها ورؤيتها وذاكرتها وحلمها لتنتمي إلى هذا الأنموذج التي تطرحه الرواية، بوصفه مسخاً لا يختلف إطلاقاً عن تأثير «الكوليرا» في محو الإنسان والقضاء عليه، حيث تنتشر انتشاراً مرعباً في الفضاء الإنساني وتلتهمه بعدواها التي تستشري استشراء بغيضاً ومدمراً.

ولا شك أيضاً في أن العنوان ينطوي على معادلة فيها قدر عالٍ من المفارقة بين «الحب» و«العولمة/الكوليرا»، إذ تشتغل المقولة الروائية في هذا السياق على عولمة الحب «كولرته» ليتخلّى عن كلّ قيمه العاطفية والوجدانية والإنسانية ويلتحق برؤية اقتصادية وسياسية جديدة، تحاصر فيها قيم الحب وتُهزم وتعدم، بوصف أن الحب لشدّة ارتباطه بالروح

الإنساني يظلّ آخر معاقل الإنسانية لمحاربة الموت والضعف والتشييء وقهر الذات البشرية، بمعنى أنها حين تعرّض لمرض مستشرٍ ومعدٍ مثل «العولمة/الكوليرا»، فإن الحياة تتحوّل ضرورةً إلى مسخ يتحكّم فيها عقل الآلة ولا وجود للعواطف والمشاعر والجمال.

عتبة الإهداء:

تعدّ عتبة الإهداء من العتبات المهمة في هذا السياق إذ هي تعكس اهتمام الروائي بتقديم عمله كهدية تنطوي على فعل تدليلي وسيميائي معين، ويشير من ضمن ما يشير إليه إلى منطقة قد تكون شخصية أو اجتماعية أو مكانية أو غير ذلك، وبحسب طبيعة العمل الروائي وحساسية مقولته وارتباطه النوعي بالمهدى إليه.

يهدي الروائي صبحي فحماوي عمله الروائي هذا إلى:

«إلى ولدي غسّان،

الذي سافر طفلاً إلى مدن العولمة»

وهو إهداء ينطوي على قدرٍ عالٍ من الإرباك والمفارقة والخوف، إذ إن المهدى إليه «ولدي غسّان» وقد سافر طفلاً إلى مدن «العولمة/الكوليرا» يعاني بحسب قراءة الأب/الروائي من مأساة المقولة التي تتحدّث عنها الرواية، على النحو الذي تبدو فيه عتبة الإهداء بمثابة رثاء لحالة لم يكن يريد لها أن تحدث، لكنها حدثت وذهب الطفل/الابن إلى مدن العولمة ولم يعد ثمة مجال لإعادة النظر في الموضوع، بحيث لم يكن أمام الأب/الروائي وهو يقدّم مرويا روائياً يهاجم فيه هذه المدن وتجلياتها في المدن العربية، ولم يعد أمامه وهو على هذه الحال الاستثنائية القلقة والمربكة سوى أن يقدّم هذا العمل له.

والإهداء على هذا المستوى أيضاً يكشف عن مرارة مزدوجة في إمكانية ضياع الابن في مدن العولمة، بعد ضاعت مدننا القريبة في لجّة هذه العولمة، وأصبحت هذه العلومة الكوليرية تطاردنا في عقر دارنا، بحيث أن «ولدي غسّان» لن يكون بمنأى عن هذا المرض المعدي حتى لو لم يسافر بعد أن وصلنا المرض وعشش في مفاصلنا.

عتبة الغلاف الخلفي:

يعدّ الغلاف الخلفي (الصفحة الرابعة) مساحة متاحة أيضاً للروائي أو دار النشر لوضع ما يراه الروائي أو الدار مناسباً في صالح العمل أو دار النشر، فقد تحمل إضاءة للرواية يكتبها الروائي نفسه أو ناقد معين أو متخصص في دار النشر ذاتها، وقد جاءت هذه العتبة في رواية «الحب في زمن العولمة» بعنوان «هذه الرواية» شكّلت إضاءة عامة لشغل الرواية ورؤيتها ومقولتها، وقد وضعت في الزاوية اليمنى صورة ملوّنة للروائي صبحي فحماوي للتأكيد على شخصية الروائي التصويرية الحاضرة في العمل، واحتلّ تعريف موجز أسفل الصفحة يوضّح هوية الروائي وعمله.

هذه العتبة الموسومة بـ «هذه الرواية» تقول:

مدينة عربية تقليدية، ينابيعها نقية، وثمار أشجارها شهية، ونساؤها بريئة ساذجة وجميلة، ورجالها بسطاء، وفجأة داهمتها أعاصير العولمة، فسماها التجار والمرتزقة والعابرون وأبناء السبيل والقراصنة وعصابات المافيا والفقراء والمعدمون: مدينة العولمة. وبفعل غزارة المرور بتلك المنطقة، صارت تتسع وتكبر وتنتشر بسرعة مدهشة، فازداد العمران، واتسعت الشوارع، وظهرت فيها

عمارات ناطحات سحاب ومصانع، سالت منها المجاري، فلوّثت كيمياوياتها وزرنيخها مياه الينابيع، وقتلت أسماكها المزركشة، وانتشرت غازاتها السامة في جوّ خانق، ففتك التلوّث بكل شيء، وكبر أحد أطفالها البسطاء ليصبح ملياديراً ذا نشاطات فيها أمراض القرن الواحد والعشرين، وكان أبشعها مرض (الإيدز).. إنه مجتمع غني فقير معدم منخور من رأسه حتى أخمص قدميه، ومصاب بداء العولمة.

ومدينة العولمة العربية هذه ليست في مصر أو سوريا أو الأردن أو فلسطين أو العراق أو المغرب العربي أو بلاد الجزيرة، بل هي واقعة داخل الحدود المشتركة لهذه الدول، في مساحة نسي «الأخوان سايكس وبيكو» تسجيلها في دفاترهما ومخططاتهما، فصارت مستباحة، وتمّ الاختلاف عليها بين العربان، الأعراب العاربة والأعراب المستعربة.

هذه الرواية تصوّر الحياة العربية: الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية والجنسية السائدة بعد الحداثة، في مجتمع الرأسمالية المتوحشة التي تغزو العالم، وتصوّر (الحب في زمن الكوليرا).

إن هذه العتبة أشبه بتلخيص تكثيفي يضع المقولة الروائية في سياقها العام داخل متناول القارئ، الذي من المؤكّد أنه يطالع هذه الصفحة قبل الشروع بقراءة الرواية، وتمثل له على هذا الصعيد إضاءة مجدية قد تشجعه على المضي في القراءة على نحو أكثر حماساً ورغبة في استكشاف

طبيعة هذه المدينة التي هي بين يديه ولا يكاد يراها، وفيها ما فيها من وعود بمفارقات قد تكون صادمة ومدهشة وغريبة. لا تخلو هذه العتبة من مخاتلة روائية تضع المتلقي في نوع من الحيرة القرائية المقصودة التي يمكن أن تدفعه إلى المضي قدماً في تحدّي العتبة داخل ميدان المتن الروائي، ليحصل على الإجابات التي يحتاجها عبر هذه العتبة.

هذه العتبة تشبه ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بالبيان الروائي الخاص بهذه الرواية، وهو ينهض بمهمة تفسيرية وتقويمية وشرحية وتبريرية أيضاً، من خلال عرض شبكة من المفاهيم والرؤى والقيم التي تعود على منطقة الراوي/المؤلّف، وهو يتعمّد زرعها في عتبة معينة ومثيرة من عتبات الرواية ليقول كلمة ما أشبه بالبيان.

من هنا يمكننا القول إن رواية «الحب في زمن العولمة» اشتغلت على قضية عتبات الكتابة الروائية بحضور بارز وواعٍ، وتمكنت هذه العتبات وعتبات أخرى صغيرة تتعلّق بالهوامش والشروح والتوضيحات داخل متن الرواية، من رفد مسيرة المتن الروائي بقيم فنية وموضوعية انعكست إيجابياً على تقانة السرد وعلى المقولة الروائية، وأسهمت على نحو ما في إحاطة الرواية بمصاحبات ساندة على الأصعدة كافة، وفتحت في منطقة التلقي بؤر مضافة ساعدت متلقي الرواية على حساسية أعلى في فعالية التلقي.

عتبة المقولات التقديمية:

تحفل الكثير من الأعمال الروائية بعتبة تقديمية تشتمل على مقولات يعتقدها الروائي مهمة في المساعدة على حسن إدراك المقولة الروائية التي تشتمل عليها الرواية، ويمكن أن تأتي هذه المقولات من مضانٍ متعددة بحسب ثقافة الروائي ووعيه ومعرفته بقيم هذه المقولات الموضوعة في

الصفحات الأولى لعمله الروائي، والروائي صبحي فحماوي مولع بمثل هذه العتبة إذ جاءت روايته «الحب في زمن العولمة» بسلسلة مقولات الأولى للروائي البرتغالي جوزيه ساراماجو ونصها:

العالم الديمقراطي تحكمه منظمات غير ديمقراطية.
لقد أصبح الغرب في مؤخرة الحضارة،
لذا علينا أن نعوي ضدّ الحكومات.

إن مقولة الروائي البرتغالي تشتغل على نحو ما ضمن المقولة الي تتصدى لها رواية «الحبّ في زمن العولمة»، إذ هي تقارن بين «العالم الديمقراطي» ومن يحكم هذا العالم «منظمات غير ديمقراطية» عبر مفارقة صادمة تنطوي على رؤية خراب قادمة في الأفق، يصبح فيها «الغرب» الديمقراطي «في مؤخرة الحضارة»، على نحو تتحوّل فيه الشعوب إلى كلاب لا سبيل لها سوى أن «نعوي ضدّ الحكومات»، وهو ما يرسّخ في ذهن متلقي الرواية منذ مطلع الصفحات الأولى للرواية هذا المستوى من الفهم، الذي تأتي أحداث الرواية وعلى مرّ مشاهدها لتؤكّد على نحو جلي وبالغ الوضوح مثل هذه الحقائق.

أما المقولة الثانية فكانت لجيمس كارفيل مستشار كلنتون ونصّها:

الآن وقت جمع الأموال، وليس وقت توزيعها.
كنت أتمنى أن أكون رئيساً أو بابا،
وأما الآن فأتمنى أن أكون سوق مال،
كي أهدد من أشاء!

فهي إنما تصبّ في المجال الدلالي والرؤيوي ذاته من خلال توكيد العلاقة المفارقة بين السلطة والمال، حيث يتفوّق المال على السلطة بعد أن يتحوّل إلى قمّة السلطة، بكل ما ينطوي عليه ذلك من قوّة وإرهاب وترويع وتخويف. وهو ما يضاعف من طاقة المقولة المحمّلة في عنوان الرواية ويجيب متن الرواية عن الكثير من أسئلة هذه العتبة وعلى أنحاء مختلفة.

والنص الثالث لعملاق الإعلام الملياديرتد تيرنر مدير CNN يقول:

العالم يئن، والحكومات مفلسة،
والأموال في قبضة بضعة صبية..
إننا على وشك ثورة فرنسية جديدة،
ينقل فيها الأثرياء بعربات تجرها الثيران إلى ميدان المدينة
لتقطع رؤوسهم!

إذ يُظهر الخوف الذي يعيش فيه الأثرياء من ثورة جديدة تقلب الموازين وتعيد إنتاج التاريخ من جديد، ويكشف هذا عن أحد أهم أسئلة العولمة التي تمارس إرهاباً ثقافياً وحضارياً في تسييس الشعوب وإدراجها في سياق حضاري واحد، هو السياق الوحيد والأوحد الذي تبشّر به إعلاميات العولمة، والذي تجتهد المروي في الرواية في تصويره ضمن حدود مدينة العولمة العربية المنتخبة تخييلياً، حيث يبدو كل شيء فيها معولماً أو سائراً في طريق العولمة.

إن عتبة المقولات التقديمية في هذا الإطار تلعب دوراً مهماً في تشكيل إضاءة من زوايا مختلفة، تضيء المقولة الروائية، وتدعم الحدث الروائي، وتفسّر الكثير من سلوكيات الشخصيات الروائية، بحيث يكون

بوسع مجتمع التلقّي أن يستعين بهذه المقولات في تكبير صورة الحدث وتوسيع حدود استيعابه.

عتبة الإشارات والتنويهات:

تمثل هذه العتبة منطقة واقعية حرّة ورحبة ومثالية للروائي قبل الدخول في الفضاء التخييلي للرواية، يتمكّن فيها من الإدلاء بشهادة معينة ذات صلة بواقعية الروائي/المؤلّف لها علاقة وثيقة - بحسب رأيه - بالعمل وطبيعته وأسلوبه وظروفه، ويمكنها أن تعمل بوصفها مفتاحاً من مفاتيح تحليل الخطاب الروائي، وجاءت في رواية «الحب في زمن العولمة» تحت عنوان «تنويه»، ونصّه:

عندما كنت صغيراً، لم يكن لدينا شيء اسمه تلفاز، وكانت أمي زيني، تحكي لنا حكايات قبل النوم، وعشش في ذهني ما روته عن الحاجّة فاطمة، امرأة كانت تعيش في مدينة جنين، مرفوعاً عنها الحجاب، وكانت روحها متصّلة مع الجنّ! وهذا الجنّ، من سلالة سعد الدين، لم أعرف من هو سعد الدين! وهذه المعلومات السريّة، أبوح بها لكم، بعد أن احتفظت بها مدّة خمسين سنة، ثم أفرجت عنها، تماماً كما يفرجون عن الملفّات البريطانية بعد انتهاء فعاليتها، قالت أمي يومها: «إن أولاد سعد الدين».. تثاءبت.. ثم قالت ضارعة إلى الله: «شي لله يا سعد الدين!».. وعندما كنت أفيق من النوم، خائفاً من أحلامي المزعجة، كانت أمي تربت على ظهري بخفّة، وهي تقول: «اسم الله عليك! سعد الدين

سيدك!». أسمع صوتها، فأعرف أنني في علم، وليس في حلم، فأطمئن ثم أنام! وفي حكايتها تلك قالت لي: «عندما يزور المعوزون من الناس الحاجّة فاطمة، المرفوع عنها الحجاب، ويسألونها عن حاجاتهم، فإنها تجلس أمامهم متربّعة، ثم تنتفض، ويتغيّر صوتها! وتجحظ عيناها!... سألتها وأنا أرتجف ليلتها: «لماذا يتغيّر صوتها يا أمي؟» فقالت خائفة: عندما تجلس أمام الزوار، يركبها أولاد سعد الدين، ثم يبادرون بالحديث مع الزوار، فينطق سعد الدين من فم الحاجّة فاطمة، وهي لا تدري ماذا يحصل! يبلغها أحد الزوار، أنه قد فقد محفظته في أرض قرية جَبَع، فيقول له سعد الدين: محفظتك موجودة إلى جانب صخرة، حولها ثلاث شجرات زيتون، والآن يقترب منها راعي أغنام، فاذهب إليها بسرعة، فإذا أخذها الراعي! فلقد أعذر من أنذر!» ثم تطلب منها امرأة حيرى، معرفة أخبار زوجها الغائب، وما إذا كان قد تزوّج بامرأة أخرى غيرها واختفى، أم أنه مسجون! أم أنه قد سافر، أم قُتل! أم ماذا؟

فيجيبها سعد الدين قائلاً: «زوجك طائر حائر، ظافر خاسر، يرعى رزقه في بلاد الله الغافر!» وهكذا تستمر الحكاية، التي لا وقت لإكمال تفاصيلها.. سأكملها لك في مناسبة أخرى.. الموضوع الخطير الذي أودّ أن أبلغك عنه، هو أنني أشعر الآن، أن أحد أولاد سعد الدين قد ركب راسي، وانسلّ إلى داخل مخيلتي،

التي لا أعرف إذا كانت في تلافيف المخيخ الأيسر! أم في ثنايا المخيخ الأيمن! واستحكم هناك، وبدأ يسرد من فمي حكايات، ويختلق شخصيات كثيرة، لرواية لا أفهم عنها شيئاً قال لي: - اكتب اسمها (الحب في زمن العولمة)، وأنا في الحقيقة، خالي الذهن من مضمون هذه الرواية! ولا علاقة لك بالموضوع، وما على الرسول إلا البلاغ! فأجبته كما تعوّدت أن أجيب زوجتي بلا مناقشة:

- حاضر! وهكذا بدا يأمرني، وأنا أطيع بالكتابة، فاعذروني إذا ما بدر من الجنّ أية تفاهات، أو أخطاء، أو سهو، فقد جلّ من لا يسهو!

وهي تنطوي على لعبة إيهامية أو حيلة عتباتية من حيل السرد التي يلجأ إليها بعض الروائيين في إحالة أعمالهم الروائية على الخارج الموضوعي - الوقائعي أو المخيالي أو الأسطوري أو الموروث شعبي، فالموروث الشعبي هنا يحضر على نحو غزير وحاشد وكثيف في منطقة المرجعية الوقائعية، وهو يغذّي المسار العتباتي برؤية يسعى فيها الراوي إلى التخلّي عن مسؤولية المروي، فيما يتعلّق بما سمّاه «تفاهات/أخطاء/سهو» يمكن أن يعترض عليها القارئ في سياق تلقّيه للمروي بصفحاته المتعددة.

إن هذه العتبة ذات وظائف كثيرة منها إطلاع المتلقي الذي غالباً ما يتصفّح الصفحات التي تعقب صفحة العنوان والإهداء قبل البدء بقراءة الرواية، على الرؤية الأولية التي يتذرّع بها الراوي لتبرير الكثير من الصيغ اللغوية والتعبيرية والمشهدية الروائية التي قد تصدم المتلقي وتثير لديه أسئلة معينة.

فضلاً على أن هذه العتبة على هذا النحو التشكيلي المنتمي انتماء

حاسماً إلى منطقة الموروث شعبي تفيد بتوقّع أحداث ورؤى وقيم وأفكار لا تحسب ضرورةً على المستوى الوقائعي للحدث، وبالإمكان إدراجها ضمن سياق ميراث شعبي يدخل في باب الخرافة الشعبية والأسطورة الشعبية التي تخضع لمستوى آخر في عملية القراءة.

من هنا يمكن القول إن عتبة الإشارات والتنويهات هي عتبة ذات أهمية بالغة في تسليح القراءة بمعطيات قد تساعده في فعالية تلقي المتن الروائي، على النحو الذي يقوده إلى النظر إليها على أن لها وظائف سياقية لا يمكن إهمالها.

رواية العتمة
محدودية الفضاء وكثافة السرد

يسهم الفضاء السردي في أنواع السرود كافة في رسم معالم النوع وتحديد هويته وشخصيته السردية، فللراوية فضاؤها، وللقصة القصيرة فضاؤها، وللقصة القصيرة جداً فضاؤها أيضاً، وهكذا، إذ إن طبيعة هذا الفضاء وهي تتجسّد على نحو بنائي واضح في المتن النصي هي التي تحيل الكتابة السردية على نوع معين، وقد لا تتفق هذه الإحالة مع هوية التجنيس النوعي التي وضعها الكاتب على غلاف كتابه، على الرغم من أن القارئ ملزم ميثاقياً بما يضعه الكاتب على الغلاف.

إن رغبة الكاتب وحدها في تجنيس كتابته لا تشفع دائماً للاستجابة القرائية الكاملة وفاءً لهذا التجنيس، فالكثير من الكتاب الطامحين إلى دخول عالم الرواية المغري والمثير يجتهدون في مدّ حضور عناصر التشكيل القصصي في أعمالهم لتبلغ مستوى الرواية، في حين لا يقدّم المنجز المكتوب هذه الصفة التي تظلّ حبيسة الفضاء القصصي حتى وإن طالت الكتابة إلى صفحات تقارب صفحات الرواية خطياً، فالذي يحدد النوع السردي هو الفضاء المستجيب لطبيعة تشكيل الجنس الأدبي وليس حجم الكتابة وعدد صفحاتها.

وبما أن الأنواع السردية تتداخل أحياناً على نحو كبير فإن انتقال

فضاء القصة إلى فضاء روائي قد يجد له مكاناً ما تحت شمس الرواية الحارقة، ولاسيما إذا تمكّن الكاتب من تشجيع عناصر السرد، وضخّها بقوّة الرغبة، ودفعها إلى الانفتاح الحرّ على حساسية اللغة والصنعة الروائية، بحيث تتمادى المعطيات الكتابية للقصة القصيرة كثيراً متجاوزة حدودها النوعية لتصبح رواية على أية حال.

رواية «رهائن الخطيئة»[8] لهيثم حسين تقارب كثيراً هذه الطروحات وتتماهى معها وتخضع لمقتضياتها واقتراحاتها النقدية، فهي ضمن التصنيف الأجناسي الظاهر على غلاف الكتاب تندرج في سياق «رواية»، لكنّ فضاءها السردي يشتبك كثيراً مع فضاء القصة القصيرة بالرغم من أن الفضاء الروائي في النهاية يكاد يتغلّب على الفضاء القصصي ويهيمن عليه وينحيه جانباً.

رواية «رهائن الخطيئة» رواية (عتمة) يتحدد فيها الفضاء كثيراً ويتكثّف السرد، وهي صفة سردية عامة تضع القارئ في دوامة هذه العتمة الضيّقة البطيئة التي يتدرّج فيها بصعوبة نحو مدارج الحدث وطبقاته، وتتفتّح هذه الصفة منذ عتبة العنوان حتى آخر صفحة في المتن السردي للرواية.

عتبة العنوان مؤلّفة من مفردتين متضايفتين هما «رهائن» وهي جمع تعددي، و«الخطيئة» وهي مفرد مؤنّث واحد، والعنوان يحيل على الشخصيات التي تجمّعت في محور واحد تجمعها المفردة الخبرية الأولى في العنوان «رهائن»، لتلفّ جميع الشخصيات بعباءة واحدة ذات سمة «سجنية» تأخذ من صفة الرهينة الكثير من المعاني والدلالات التي تتجلّى على نحو عميق في المتن النصّي.

ويحيل المضاف إليه «الخطيئة» على شبكة مرجعيات أسطورية ورمزية ودينية وتاريخية وحضارية وثقافية وإنسانية متداخلة ومتضافرة

ومتعاضدة لا حصر لها، لكنّ هذه المرجعيات كلّها تتكثّف وتتجمّع في بؤرة واحدة داخل متن الرواية تتمثّل في الشعور بالقهر والتهميش والمصادرة، بحيث تصبح «الخطيئة» هي من فعل الجهاز المهيمن (السلطة بكلّ أشكالها ومسمياتها وطبقاتها وتقلباتها وتسلسلها التاريخي) على مقدرّات الأمور، و «الرهائن» هم ضحية هذه الخطيئة أصحاب الصيحة التي ينقل رفاتها هذا الخطاب المرّ.

تتصادى عتبة العنوان مع عتبة التصدير التي تحدد مساحة هذه الصيحة، عبر اعتراف صريح بواقعية الحدث الروائي:

«يخطئ من يظن أن في هذه الرواية شيئاً من الخيال»

إمعاناً في تكريس المقولة الروائية الساخنة براهنيتها الحاضرة التي تحمل على نحو نفسي وروحي ما شكلاً من أشكال الدفاع عن النموذج، فضلاً على ما تتوافر عليه الرؤية التصديرية من معطى واقعي سيرذاتي، يحيل على حساسية التعبير السيرذاتي الجمعي في منطقة المؤلّف الحقيقي ومكانيته.

إن رائحة القهر والدم والاستبداد والترويع والعزل والتصميت والإثم تتفلّت على شكل خيوط دلالية تنسج معمارية التشكيل، تنساب وتنسدل من جوف وتخوم وإيقاع عتبتي العنوان والتصدير على نحو تشكيلي بطيء ولافت، تضع القارئ أسير فضاء قرائي بالغ الضيق والمحدودية والتحفّز والخوف وبطء التواصل مع الحراك الزمني السردي في الحادثة الروائية، بحيث يجد نفسه محدداً ومقيداً بمواجهة كل شيء في العمل، وعليه بإزاء ذلك أن يتهيّأ لمواجهة قرائية تشوبها العتمة ويغطيها الضباب.

ثمة عتبة أخرى يمكن تسميتها بـ «عتبة الإهداء المتأخر» وقد وصفها الكاتب سيميائياً بهذا العنوان: «ما يشبه إهداءً متأخراً..»، وقد استغرقت هذه العتبة صفحتين ونصف الصفحة، لكننا وجدنا أن المقولة المرصودة تتركز في الأسطر الأولى من العتبة وبالإمكان الاستغناء عما تبقّى من دون أي تأثير على قيمة المقولة وشفرتها، لأن المتبقي وقع في منطقة الانسياح العاطفي المرمّز الذي لا يضيف شيئاً بقدر ما يستجيب للعنفوان الوجداني وهو يتغلّب على الصنعة الكتابية.

وهذه الأسطر التي نزعم أنها تكفي لإبراز المقولة وتكريسها والإيحاء بمقصديتها العاطفية والإيديولوجية تتمثّل في:

> **«الإهداء دوماً يكون إلى الساعين لكسر الحدود.. المتمرّدين على التزوير.. الجابرين كسور الخرائط.. الماحين خطوط الطول والعرض، ليكون لهم أطلسهم المحقّ حقّهم، والفاضح عري التاريخ وجرمه أمام صمود الجغرافية، ورغم مداومة الطعن فيها، ومضاعفة النزف البشري منها..»**(9).

إن التركيبة النصية للإهداء تنطوي على رؤية عميقة غائرة في باطنية الإحساس والتفكير والطموح، تتصدرها صيغة الجموع المشتغلة في سياق تعبيري ودلالي واحد «الساعين / الجابرين / الماحين / المتمرّدين»، إذ تتدخّل في منطقة عمل لغوية شبه موحّدة أيضاً «كسر الحدود/التزوير/كسور الخرائط/خطوط الطول والعرض»، لترفع فضاء البطولة في سماء العتبة الإهدائية وهي تذهب إلى شبكة الوحدات اللغوية المتراوحة بين الكشف والتجلّي «المحق / حقهم / الفاضح / عري / جرمه /

صمود / الطعن / النزف»، لتبرر هوية الإهداء ومقولته وتبرهن على ضرورته وجدواه.

تؤسس عتبة الإهداء المتأخرة المشبّهة نوعاً من أنواع الدفاع عن الأنموذج، إذ يتمركز الخطاب في بؤرة الإحساس الدفين بالظلم والقهر والاستلاب والمحو وتدمير الهوية، ويستشرف ولو على صعيد الحلم والتمنّي صورة أولئك الأبطال الذين يستحقون الإهداء، ويتجسّدون على صعيد الحكاية أكثر من تجسّدهم على صعيد الحضور والقوّة والفعل، الذي يسهم في مضاعفة عري التاريخ في مقابل مضاعفة صمود الجغرافية، على الرغم من أن الحقيقة المرّة تحكي دائماً صمود التاريخ وهزيمة الجغرافية مهما اتسعت حدود النزف البشري.

تتمتّع رواية «رهائن الخطيئة» بخارطة شخصيات نوعية تفرضها طبيعة المروي السردي وحساسية تشكيله فيها، وتشتغل شبكة الشخصيات في سياق تكاتف شخصاني ملتحم على نحو شبه دائري، تتحرّك فيه ضمن بؤرة مكان تدعم هذا التكاتف وتسوّغه وتجيب على معظم أسئلته، تعدّ شخصية «خاتونة» مركز هذه الشخصيات ومحورها ومحرق حراكها السردي وتجلياتها المشهدية.

الشخصيات الأخرى المؤثثة لفضاء الشخصيات المحدود في الرواية - في نطاق التجاور والتعاضد والتوازي والتخالف - في سياق الروابط العلائقية بينها، ممثلة بـ«علو / أحمى / صوفي فرحو / شكروكه / هوار / الملا / سَيرى / الأستاذ / بربشانه»، ومن ثم شخصيات «الرعيان الثلاثة / رمكو / حواسى (السارقان) / أوسكو»، تشتغل في أنموذج وضعها وتشكيلها على دعم حركة وحضور الشخصية الرئيسة «خاتونة»، التي تبدو وكأنها محطّ أنظار الفعل السردي بوظائفه كافة.

فضاء المكان هو الآخر شهد قدراً واسعاً وعميقاً من الكثافة المكانية

المحتشدة في بؤرة معينة، واتسم بمحدوديته في البناء والتصوّر والوصف والعمل، إن الأماكن المعلنة والمسمّاة وذات الطبيعة المرجعية الواقعية المعروفة، والموسومة بـ «جياني أومريان وقراها/عامودا/تراشيكي (التركية)/ماردين»، تشهد الحركة الدائرية للسرد الروائي في فاعلية استدراج المحكي واسترجاع تاريخيته ومضمونه على نحو بالغ القصدية، يذهب بالرواية إلى منطقة تعبير وتشكيل خاصة تكون فيها «رواية سيرة مكانية/سيرة شعب مقهور»، تصرّح فيها الخطيئة برهائنها كما هو مقترح في عتبة العنوان.

تشتغل الرواية في تبئيرها السردي على شبكة آليات تقليدية وحداثية تلتئم في سياق واحد من أجل احتواء تجربتها والتعبير عن مقولتها، ويمكن رصد فضاء العزلة والولع بالوصف والسعي إلى تكثيف الأمكنة وتركيزها وتكريس وجودها التاريخي والجغرافي والإنساني والروحي، بوصفها شبكة متراصّة ومتداخلة من التقانات والآليات التي أسهمت على نحو فعّال في بناء الرؤية السردية العامة على هذا النحو.

كما أن فعالية استرجاع سرّ الحكاية في نهاية الرواية أسهم أيضاً في تشكيل رؤية دائرية للحدث الروائي حققت للرواية نوعاً من الطرافة، وقد جاءت حساسية التصوير الروائي ضمن حدود وأفق المنطقة الاجتماعية المسحوقة المقهورة، والإشارة فقط إلى المستويات الأخرى بإيجاز، على النحو الذي مثّل رغبة الروائي في التركيز على شخصياته وتنقية سرده من تصوير مشاهد القهر بحضور الشخصيات القاهرة، مستفيداً في ذلك من فكرة التطهير الأرسطية في الأنموذج الدرامي.

وبالرغم من وجود سياق خطي سردي للحكاية إلا أن الراوي «الكلي المهيمن» كان يعتمد أيضاً على التقاط المشاهد بصورة مونتاجية، وتشغيلها بقوّة في السياق العام لفاعلية السرد الروائي داخل المتن مثل مشهد إهانة

الأستاذ في الباص، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بـ (المشهد السردي الموجز) وقد تجلّت فيه تقانة القصة القصيرة وفضاؤها على نحو واضح وعميق:

«بالنسبة للأستاذ وقع حادث غيّر مسار حياته كلّها، وأبقاه منرفزاً وعصبياً دوماً لبضعة الأيام التي رثي بعدها، أخرجه من طوره ومن جلده، نزع عنه هدوءه.. كان في زيارة إلى المشفى الوطني بالقامشلي لزيارة أحد معارفه، الذي كان بين الحياة والموت بعد سقطة قاتلة عن بغلته، واستقلّ أثناء عودته باص الجمعية، حيث حجز لنفسه كرسياً من تلك الكراسي المفردة، كي لا يزعج أحداً وكي لا يزعجه أحد، اختار الكرسي الثالث، كي يكون بمنأى عن حركة النزول والصعود.. بينما كان جالساً على كرسيّه بانتظار انطلاق الباص، الذي لم يكن ينطلق إلا بعد مرور بضع دقائق على موعده، رغم وجود أكثر من عشرة ركاب على الأقل وقوفاً، إذ كان السائق يطلب إليهم التكدّس في الخلف.. دخل شاب قويّ البنية، سريع الحركات، أشقر الشعر والبشرة، بحلق بعينيه إلى الجميع، تفحّصهم فرداً فرداً، ثم توجّه إليه بالقول: هيه... قم من هنا.. طنّش بداية واصطنع عدم الانتباه، لكنّ الشاب لم يكتف بالزعيق، بل أمسكه من جاكيته وهزّه، كأنما يتلاعب به، زاعقاً بصوت أجشّ شرس لم يتوافق وهيئته الأنيقة: هيه.. هل أنت أعمى وأصمّ.. قم من هنا هيا..

- لماذا أقوم من مكاني..! «ردّ بهدوء وبرود، محاولاً امتصاص الموقف واحتواءه».

- كي... لماذا..! لأنني أريدك أن تقوم..

- اطلع مثل غيرك عَ الواقف.. ما في حدا أحسن من حدا..

- أمثالك يطلعون عً الواقف. قم هيا.. «حاول جرجرته وإخراجه من كرسيه..»

كان الجميع تابعون المشهد، من دون أن يجرؤ أحد منهم على التدخّل، حيث غدا الناس مكسوري الأعين، يتآكلهم التوجّس والخوف، أنّى حلّوا وارتحلوا، وعندما عاند الأستاذ، وأمسكه من يده، ثمّ شدّ جاكيته من يده الأخرى، غافله الشاب بصفعة قوية بيمناه على وجهه، ارتطم رأسه على إثرها بالزجاج. صحيح أنّ رأسه انجرح، وسال دم كثير على جبهته وخدّه، لكنّ جرحاً أبلغ سحق روحه، انسحقت معها كرامته، ديس كبرياؤه، أهين سداد رأيه ورجاحة عقله، اتسخت ثيابه، تخضّبت عيونه بالدمع والدم، ران صمت موجع على الأجواء.. خرج الدم والدخان معاً من كلّ الثقوب التي في وجهه، كما امتزج ذاك الدم المنحدر مع تلك الدموع المسالمة، حيث تغيّرت المعاني، وتعدّت المفاهيم والكلمات أوصلها..»(10)

تبدو شخصية الأستاذ في هذا المشهد وداخل هذه الفعالية السردية الكثيفة وكأنها رهينة مركزية من رهائن الخطيئة، بكل ما ينطوي عليه

المشهد وما يعكسه وما يوحي به من حساسيات ورؤيات وأفكار وقيم وحالات.

ويمكن أن يندرج المشهد الانتحاري لمقتل الجدة - حتى وإن بدا وكأنه مفتعل - في الإطار ذاته الذي اشتغل عليه مشهد إهانة الأستاذ، على صعيد البنية الاستقلالية للمشهد السردي الحكائي داخل المشهد الروائي الكلّي العام.

إنها شبكة من المشاهد الحكائية التي تتنفّس بروح سردية ذات طابع شعبي مشبع بالحيوية، والحراك القصصي، والشفافية التعبيرية، والاكتناز الأسلوبي، مثل قصة (الرعيان الثلاثة) وقصة (تشابه ظروف زواج الأخوين «علو/أحمى».)، وقصة (خزن البصل وحريقه)، والقصة المعلّقة في ذاكرة السرد الروائي، قصة الجد الذي قتل مع زوجته بأيدي لصوص سرقوا ما اعتقدوه ثروة طائلة جلبها الجد حين كان جندياً يقاتل في كوريا، وصولاً إلى اعتراف خاتونة بأنها عمة علو وأحمى، إذ كشفت السرّ لحفيدها (هوار) ثم اختارت الانتحار بالتقدم نحو نقطة الجيش التركي وقتلها بنيرانهم.

كل هذه الحكايات المشهدية تشتغل بوصفها حكايات عنقودية تلتئم في سياق السرد الروائي العام لتغذّي عمود السرد الروائي بمزيد من فاعلية الحكي، وحساسية السرد، على نحو كثيف ومعمّق، من أجل أن تفرغ حمولتها القصصية في أرض السرد الروائي وداخل النسق العام لمشروع الحكاية الكبرى في الرواية.

تتميّز الرواية على صعيد بنية الزمن السردي فيها عموماً بالسياق الخطي للحدث، وهو يخلص قدر تعلّق الأمر بمقولتها وحكمتها لمفهوم الحكاية وفعاليتها الإجرائية في فضاء المحكي الشعبي، لذا جاء إيقاع السرد الروائي فيها بطيئاً وقليل الضوء، يناسب نمو وتطور شكل المقولة

ومضمونها من جهة، ويستجيب لأنموذج الخطاب في حراكه المستقيم نحو منطقة التلقي من جهة أخرى.

على هذا بوسعنا القول إنّ الفضاء السردي المتشكّل هنا هو فضاء قصصي يأكل كثيراً من جدران الفضاء الروائي، لأن الحدث محدود بالرغم من جذوره التاريخية الغائرة في أعماق الوجدان الإنساني، لكنه ظلّ مع ذلك على مسرح السرد مقفلاً داخل حراك شبه ثابت، بدا وكأنه يدور حول نفسه بفعالية قاسية.

ويمكن تحديد دائرية الحراك السردي المكاني في الرواية من خلال «رحلة خاتونة في الزمان والمكان والذاكرة والحلم»، و«رحلة أحمى» التي سعى فيه إلى الهرب والسعي إلى تغيير المصير، و«عودة خاتونة لجلب أحمى» وهي تدرك أن رحلتها محكومة بالفشل، و«عودتها خائبة وموتها» وقد مثّلت على نحو غزير فعالية هذه الحراك السردي الدائري على المحور والذات والجوهر.

تكشفت الرواية في سياق طاقاتها التشكيلية المعبّرة عن روح المكان والزمن والحدث والحكاية عن توظيف فعّال ومثمر سردياً لجماليات الموروث الشعبي، الذي تجسد في حساسية العمل وتحولات الحكاية على نحو أصيل داخل وحدات السرد والوصف الروائي.

رواية الشخصية
قراءة في رواية «لخضر»

تندرج رواية «لخضر»[11] لياسمينة صالح في سياق ما يمكن أن نصطلح عليه بـ «رواية الشخصية»، أي الرواية التي تعتمد اعتماداً مطلقاً في تشكيل عمارتها الروائية على شخصية مركزية واحدة، تهيمن بقوّة على مقدّرات السرد الروائي، وتقود دفّته، وتسخّر كل أدوات الرواية وآلياتها وعناصر تشكيلها لخدمتها، وتجعل من الشخصيات الأخرى في الرواية حيوات ثانوية داعمة وساندة ومحفّزة لحضورها الشخصاني الجوهري.

فعلى صعيد التشكيل العتباتي للعتبات النصية في الرواية نجد أن العنوان العاري المجرّد الواحدي «لخضر» يتمظهر على نحو مطلق في مساحة العنونة، وهو اسم الشخصية التي تشكّل حضوراً خطياً وفعلياً وبصرياً طاغياً على كل مساحات الرواية ومشاهدها وطبقاتها وجيوبها وظلالها، ولاشك في أن سلطة حضور الشخصية على هذا النحو منذ عتبة العنونة إنما تشير إلى أن الرواية كلها هنا تعادل الشخصية الرئيسة التي حضرت بقوّة على غلاف الرواية وكعبها أيضاً.

أما عتبة التصدير التي يستخدمها الروائيون عادة لأغراض بنائية وسيميائية وجمالية مختلفة ونصّها:

فإنها تمثّل دريئة استباقية ذات حساسية إيديولوجية وثقافية تحيل أحداث الرواية وشخصياتها على الخيال نفياً جازماً لواقعيتها، في الوقت الذي تشي فيه هذه الأحداث والشخصيات بواقعية جارفة تحكي مأساة صارت معروفة في إطارها العام بحكم قربها من زمن القراءة.

لذا فإن عتبة الإهداء تأتي في سياق ضدّي من أحدث الرواية وهي تشحن فضاء القراءة بيأس أسود لا سبيل إلى تجاوزه، فهي تسعى إلى إيجاد معادل موضوعي ونفسي يضع مجتمع القراءة في وضع قابل للحياة:

(إلى الأمل....
نصدّق نورك مهما يكن!)

إذ يظهر دال «الأمل» في عتبة الإهداء موازياً لدال «اليأس» في المتن السردي الروائي، لتأتي الجملة الأنوية الجمعية «نصدّق نورك مهما يكن!» عزاءً وحيداً لتصديق أمل النور مهما يكن حاملاً لخفاء اليأس.

تشكّل عتبة الاستهلال الافتتاحية التي يرسمها الراوي الموضوعي كلي العلم بكثافة صورةَ الشخصية المركزية على نحو بالغ الدقّة والإحاطة والتدليل، ويقدّم الراوي الجزء الأخير المتشكّل من هذه الصورة، وتتكفل الفقرات اللاحقة منها العودة إلى ماضي الشخصية المؤلم، وهو يسهم في صوغ هذه النهاية الإشكالية التي تقع بين تحقيق

الطموح بسبل إجرامية بشعة والمأساة التي يؤول إليها شعور الشخصية برؤية وجه لا يصلح للرؤية لما يكتنفه من سجّل إنساني أسود:

«كان يريد أن يتحرّر من عقد البداية، ويرسم لنفسه جهة أخرى غير تلك التي يدافع عنها الناس! كان يدرك أنه بحاجة إلى قوّة هلامية ليصبح شيئاً مغايراً عمّا كان من قبل، أيام كان يخّطط له والده مستقبلاً يصلح للبؤساء...!

والده...!

تمنّى لو يستطيع أن يبتسم لمجرّد أن يتخيّل شكل الابتسامة على شفتيه: هل ثمة ما تغيّر حقاً؟ عندما استيقظ صباحاً وجد نفسه يريد النظر إلى وجهه! طلب من خادمه إحضار مرآة، وبقي الخادم يبحلق فيه صامتاً ومرتبكاً، قبل أن يقول بصوت مليء بالحيرة:

- سيدي..! أنت من أمر بنزع المرايا من الجدران والأمكنة..! أنت من أمرنا بعدم ترك مرآة واحدة في البيت..!»

تدخل (المرآة) هنا بوصفها كاشف ضوئي وعاطفي ووجداني ليس للوجه حسب، بل للروح الداخلية وخباياها العميقة التي تلوثّت حتى آخرها بسلسلة معقّدة من الجرائم الفظيعة التي جرى اقترافها في خضمّ ألم بشري طاغٍ سبق للشخصية أن تجرّعته في طفولتها وشبابها الأوّل، على النحو الذي قادها إلى إلغاء المضمون الإنساني لها والسير في طريق

يخلو من المعنى ويجتهد في تحقيق هدف واحد ووحيد ونهائي هو (السلطة) بأي ثمن، لذا فإن حنينه إلى رؤية وجهه في المرآة المحجوبة بأمر منه إنما هو لحظة عودة الروح الميّتة إلى الحياة، على الرغم من أن مثل هذا الحلم أصبح في هذا السياق أشبه بالمستحيل.

ثمة عتبة استهلال ثانية في الفقرة الثالثة «- 3 -» من فقرات الرواية تشتغل في إطار تقديم الرؤية العامة في الرواية، وتعكس جزءاً من طبيعة هذه الشخصية وقد وقفت أمام صورة اختزلت لها في لحظة إنسانية عميقة المعنى والقيمة شريطَ الحياة التي مرّت بها، من الفقر والحرمان والحب المستحيل إلى الثروة والسلطة التي تسقط أمام صورة الابن الصادمة وتمثل سؤال البداية أو النهاية الشائك:

«كيف يمكن لحكاية أن تبدأ أو تنتهي بصورة؟
لا يدري. لكنه يعي أن الحكاية بدأت قبل أكثر من ثلاثين سنة خلت.. أيام كان للأشياء مسميات مغايرة، أو ساذجة.. كان «لخضر» وقتها في سن يقال إنه عنفوان كل الأعمار التي يمكن لشخص ما أن يعيشها، لم يشعر أنه يحمل عمراً يستحق أن يحتفي به داخل ما كان يحيطه من فراغ مهول و «لا جدوى» ظلّت تطارده طويلاً، ربما لأنه في تلك السن اكتشف أنه آيل إلى بؤس فتح له أبواب مواربة كانت تصنع في يومياته ثقوباً لا حدود لها، ولا مهرب من التسلسل فيها إلى مزيد من الكبت والجوع!»

إذ تبرز الإشكالية الإنسانية بأعلى درجات عنفوانها وقسوتها أمام

الشخصية، بعد أن وضعت في سياق جديد من الرؤية يقودها إلى هزيمة ربما أكبر من هزيمة الماضي المشحون بالقهر والحرمان بالرغم من حصولها على حلم السلطة.

تتلخّص تجربة شخصية (لخضر) البالغة المأساوية بموت الأم وهي تلد له أختاً بسبب إهمال الأب والفقر، وموت الأخت بعد ذلك للسبب نفسه، ومن ثمّ زواج الأب بعد ذلك من امرأة كرهته، وأجبره الأب (السي عثمان) على العمل معه حمالاً ليعينه على تربية أخوانه لأبيه على أن يهمل نفسه تماماً ويضع النقود كلها في يد أبيه في فعالية إلغاء مجحفة لشخصيته، وليتحوّل في نظر الناس إلى «حمّل ابن حمّال» على النحو الذي يقوّض حياته ويخنقها وينسف أملها.

أحب «نجاة» ابنة صاحب الدكان في ظروف دراماتيكية غازلته أولاً بمراهقة طبيعية لتنعش فيه الحياة، لكنها ما لبثت أن تركته ثم تزوجت من ضابط تلقى (لخضر) على يديه إهانة كبيرة حين ناداها باسمها وهي معه، حتى غادر البيت بنصيحة من (سي منصور) رئيس العمال إلى مكان آخر كان طريقاً لمجد شخصي لم يكن يحلم به قطعاً، دخل في منظومة القتل والإرهاب التي تديرها مافيا حكومية سلطوية لتوسيع نفوذها وثرواتها على حساب رعب الشعب وقهره وموته، وكان آخر ضحاياه هو (السي منصور) نفسه الذي كان سبباً في تغيير مصيره، لكنّ الآلة التي كانت تسيّره لا تتقن شيئاً غير التدمير من أجل بقاء السلطة.

يتزوج (لخضر) من ابنة رئيس الجامعة - واسمها (نجاة) - أيضاً الذي كلف بمراقبته والذي ما يلبث أن يطرد من الجامعة بعد نشوب الاضطرابات المفبركة فيها لهذا الهدف، ثم يستغرق في عمله الإرهابي السلطوي خدمة لرؤسائه حتى يصبح هو أحدهم بعد مقتل (جعفر)

رئيسه المباشر الذي لا يحبه، وحين يلتقي بمجموعة من الضباط الجدد ويلقي عليهم وصاياه الوطنية يكتشف أن أحد الضباط هو (حسين زرياب) ابنه الذي تركه عند جدته بعد موت جده أيضاً ولم يزره إلا قليلاً وهو طفل حتى رآه ضابطاً لافتاً للانتباه تحت أمرته.

المفارقة السردية المدهشة تمثلت في أن (حسين) يحب ويخطب ابنة «نجاة» التي سبق لها أن تركت (لخضر) وتزوجت ضابطاً سبق أن أهانه، وهو يتنازل بعد ذلك عن كبريائه ليلعب دور الأب عاطفياً مع حسين، حتى يتعرض حسين لمحاولة اغتيال فيلتقي «نجاة» ويعترف لها بكل شيء حين أخفق في الاعتراف لولده، لتنتهي الرواية على أمل شفاء حسين وبداية حياة جديدة، إذ خاطبها:

«بصوت أراده صادقاً:

- سيكون لنا وقت لنحكي في ذلك..!

ثم يحاول أن يبتسم رغماً عنه أضاف:

- المهم بمجرد شفاء حسين سوف نحيي زواجه بحياة. لا وقت للانتظار. يجب أن نفرح بهما!

وابتسمت ابتسامة صغيرة وهي توافقه بإشارة من رأسها. تنفس لخضر بعمق. أحسّ أنه صار أبداً فعلاً! قالها وهو يمشي نحو غرفة ابنه. كان يدرك أنه سيتجاوز الخطر، وألا شيء يهم بعدئذ!»

في سعي حثيث واضح لتجاوز محنته الذاتية المدمّرة والاستعانة بمحن الآخرين (ابنه وخطيبته ابنة نجاة ونجاة أيضاً)، والتفكير بحياة جديدة تقوم على أنقاض الحياة السابقة بكل ملابساتها وإشكالاتها

ومصائبها وجرائمها التي لا تعدّ ولا تحصى، في مفارقة غريبة شكّلت سؤالاً لم تجب عنه الرواية تماماً.

تشتغل الرواية على ثيمة مركزية ضاغطة تكاد تطغى على نحو بالغ الصيرورة على مقدرات الفعل الروائي كافة، تتمثل في الخراب الذي حصل في ما يسمّى بـ «الثورة» ورجالاتها بعد أن تسلّموا سلطة البلد، وتكشّفت طموحات بعضهم غير المشروعة عن نيّات ذئبية في تسخير الدولة لخدمة مصالحهم الشخصية الضيقة، إلى الدرجة التي تحولوا فيها إلى مجرمين وقتلة أكثر من المستعمر الراحل نفسه، إذ سعى الراوي من خلال شخصية «لخضر» - وقد انتمت من لا شيء إلى قمة هذا العالم الغارق في الدماء والإجرام بحق الشعب البسيط -، إلى الكشف عن منظومة القهر هذه وفضح ألاعيبها وطرقها في التعبير عن فلسفتها القهرية الإرهابية.

إن الصنعة الروائية ولغة التعبير السردي فيها حفلت بخصائص جمالية كثيرة أكّدت قدرة الروائية على إدارة العمليات السردية في فضاء الرواية على نحو جيد، وأظهرت قدرة معقولة على التلاعب بالزمن الحكائي والسردي بحسب حاجة هذا الفضاء وحساسيته وطبيعته، وعلى الرغم من محدودية المكان السردي في الرواية إلا أنه كان ثرياً وخصباً ومنتجاً، ولعبت الشخصيات الثانوية دوراً بالغ الأهمية في تحريك مفاصل الرواية ودعم حضور الشخصية المحورية الرئيسة فيها، وانتشرت على مساحة الفضاء الروائي بطريقة ذكية عبّرت عن فهم دقيق لأدوارها في تشكيل النسيج الداخلي للعمل.

وقد وظّفت الروائية الكثير من تقانات السينما والمسرح في فعالية اللقطة والمشهد والمونتاج والعرض، والوصف المتنوع الأشكال والصيغ، وإبراز تمظهرات الشخصية وكشف رؤيتها وإبراز ملامحها، على النحو

الذي أغنى الفعل السردي وعمّقه ومنحه سيولة أكبر، بالرغم من الضغط الكبير الذي تعرّض له الفعل الروائي لصالح الفكرة الموضوعية التي طغت على السطح، إذ تحوّل في الكثير من الأحيان إلى صراخٍ عالٍ ربما أضرّ بديناميته وأدائه، ولاسيما حين يلجأ إلى التكرار وإعادة إنتاج بعض اللقطات والمشاهد السردية الرئيسة بأكثر من وسيلة، لكنها في النهاية لا تضيف جديداً إلى فضاء العمل - فنياً وجمالياً -.

إشكالية التجنيس
من الكاتب إلى الناقد

ستظلّ إشكالية التجنيس واحدة من أهم وأخطر قضايا الفن الإبداعي الكتابي الحديث، ولاسيما السردي منه على نحو خاص، ذلك أنه وبحكم تطّور نظريات السرد التي رافقت ظهور وبروز وهيمنة المنهجيات النقدية الحديثة على الثقافة النقدية المعاصرة، بدأ السرديون بالتفنن في اجتراح نظم صوغ سردية جديدة ومبتكرة وهجينة، ذهبت بجرأة بالغة إلى كل الفنون الأدبية والجمالية لتستعير وتأخذ وتنهل منها ما وسعها ذلك، من أجل بلوغ كتابة سردية أخرى تخرق المألوف، وتنتهك السائد، وتبتدع أنواعاً ونماذج تشكيلية مختلفة ومتنوعة تندرج أخيراً في فضاء جنس السرد.

العمل السردي الموسوم بـ «لقاء مع ملك الموت»[12] للقاص والروائي يوسف جاد الحق يخضع لتعريف نوعي ينهض به الكاتب، في عتبة يعنونها بـ «كلمة»[13]، يسعى فيها إلى إيجاد تبرير أجناسي لاقتراح جنس أدبي جديد يكون عمله هذا تمثيلاً أدبياً إجرائياً له، ويدافع في هذه الكلمة عن مقترحه هذا على وفق ما جاء في متنه واحتوى مضمونه وشكّل تقاناته واقترح تشكيله السردي.

العتبة الكتابية التصديرية التي وصفها الكاتب بـ «كلمة» جاءت أشبه بالبيان الأجناسي الذي يقترح جنساً أدبياً جديداً، يرى أنه لا مشاحة في

اقتراحه طالما أن الساحة مفتوحة لذلك وسبق أن وضع النقاد حدوداً اصطلاحية لأجناس جديدة مشابهة حين فرضت نفسها على الواقع الأدبي المعاصر.

يبدأ الكاتب بتعريف نصّه على النحو الآتي: «هذا النص ليس جنساً روائياً خالصاً تنطبق عليه مواصفات النص الروائي، حسب التعريف التقني المحدد والمتعارف عليه لهذا الجنس من الأدب، ذلك أن الحوار المكثّف والمباشر بين الشخصيتين المحوريتين في هذا النص هو الغالب على الحيّز الأعظم من صفحاته، بحيث يكاد يطغى الحوار على السرد الذي هو، في العادة، العنصر الأكثر بدوّاً في الرواية.»

إذ يجعل من هيمنة الحوار على نصّه سبباً أجناسياً في إخراجه من حيّز الجنس الروائي، لأنه يعدّ ذلك خروجاً على الأعراف والتقاليد الخاصة بعناصر التشكيل الروائي في فن الرواية، لأنه يعتقد أن الرواية تقوم في جزء كبير من تشكيلها على السرد وحظ الحوار فيها يكون محدوداً قياساً بالسرد.

إلا أن التعريف والتوصيف الأجناسي عند الكاتب يبدأ بـ«هذا النص ليس جنساً روائياً خالصاً»، على النحو الذي يكون فيه جنساً مهجناً يخلو من صفاء الجنس الروائي، ومما لاشك فيه أن الرواية ومنذ زمن بعيد فقدت هذه الخاصية الخالصة، وأصبحت مجمعاً للفنون، وهي من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على احتواء تقانات تجريبية جديدة باستمرار، ولا جديد في دخول هذا النص فضاء التهجين السردي وهو يحيل في بعض مظاهره على فنون إبداعية أخرى.

وبالقدر نفسه الذي يسعى فيه الكاتب إلى نفي الروائية الخالصة عن عمله يذهب إلى نفي الصفة الدرامية التي يمكن أن تحيل عليها هيمنة الحوار «كما أن هذا النص - من ناحية ثانية - ليس نصاً مسرحياً صرفاً

يقوم على الحوار من بدايته إلى نهايته، حسبما هو معروف ومألوف في النص المسرحي»، إذ إن الهيمنة الحوارية التي تحلّى بها النص هنا لا تميل إلى إدراج النص في الفضاء الدرامي للفن المسرحي، لأن الحوارية هنا ذات طابع سردي أكثر منه درامياً.

فما يلبث الكاتب أن يوجّه المعطى الأجناسي لنصّه نحو فضاء السرد القصصي بشكله العام «إذ إنه ينطوي على سرد حكائي، ووصف للمكان والشخوص بوفرة تشغل حيزاً لا بأس به من مساحة هذا النص. كما أن هنالك عناصر أخرى مشتركة بين الجنسين تدخل في نسيجه كالمونولوج الداخلي، وتيار الوعي، والحلم، والاسترجاع، وما إلى ذلك من تقنيات وآليات معروفة يقوم عليها الفن القصصي.»

إن كل ما ورد في هذا التقرير الوصفي للأنموذج النصي هنا يحيل على فن الرواية أكثر من أي فن آخر، بعد إذ عرفنا سعة الفضاء الروائي وإمكاناته الكبيرة لاحتواء هذه الخصائص والعمل بموجبها وتشكيل نصه على أساسها وعلى وفق رؤيتها، فالسرد الحكائي وعناصر التشكيل المكاني والشخوص المتوافرة في العمل، وتضافرها مع العناصر المشتركة مع المسرحية من مونولوج داخلي وتيار الوعي والحلم والاسترجاع وغيرها، أدخل في الفن الروائي منه في أي فن آخر.

ينتهي الكاتب بعد هذه المرافعة الفنية التي يدافع فيها عن خصوصية نصه بعيداً عن فن الرواية من جهة وفن المسرحية من جهة أخرى، إلى مسار جديد يبرر له بحثه عن مصطلح آخر يستوعب خصوصيته «من ثم فإن أياً من مواصفات هذين الجنسين منفرداً لا تسود هذا النص، بحيث تمكن نسبته بوضوح كافٍ إلى أيّ منهما. وإذ نجد هنا في ثناياه نسيجاً متواشجاً بين تقنيات متعددة فإن هذا يضعنا أمام ضرورة البحث عن صيغة جديدة أو تسمية جديدة كي لا نتجاوز الحدود والقيود

للمواصفات والمعايير المحددة للأنواع الأدبية وأجناسها التي استقرّ عليها النقد والنقاد».

وتظهر هنا عبارة «فإن هذا يضعنا أمام ضرورة البحث عن صيغة جديدة أو تسمية جديدة» ذات القصدية الواضحة وكأنها تحصيل حاصل على وفق الرؤية الحجاجية التي اشتغل عليها المؤلف لتقديم نصه على هذا النحو، غير أن قراءة النص بدقّة لا تكشف كثيراً عن هذه الضرورة، التي قد يفترض القارئ أن رغبة الكاتب ليست كافية وحجاجه ليس كفوءاً إلى الدرجة التي تقتضي تبنّي هذا البحث.

أما عبارة «كي لا نتجاوز الحدود والقيود للمواصفات والمعايير المحددة للأنواع الأدبية وأجناسها التي استقرّ عليها النقد والنقاد»، فهي ليست في صالح رؤية الكاتب تماماً، لأن النصوص الكبيرة هي التي تعمل أساساً على تجاوز الحدود والقيود والمعايير المحددة للأنواع الأدبية وتخترقها، من دون النظر إليها وكأنها خطوط حمر مقدسّة لا يمكن تجاوزها أو التلاعب بها، فالمبدع يكتب نصّه بحرية مطلقة خارج وصايا المواصفات والمعايير، وهو الذي يفرض جمالياته على مجتمع القراءة ويرغمهم على قبوله وتشكيل مصطلح جديد يخصّه إذا وجد ثمة ضرورة لذلك.

ثم يذهب الكاتب في هذا السياق إلى تبرير سعيه بأن ابتكار جنس أدبي جديد إنما هو ضرورة فنية لا داعي للخوف منها، بل على العكس تشجيعها والأخذ بها وتطوير إمكاناته باتجاه التجديد والتحديث «وإذا كان الكتّاب والنقاد عامة يدعون إلى التجديد والتحديث (لكلّ منهما مواصفاته ومحدداته) ويسعون إلى الإبداع والابتداع، ففي رأيي أن ابتكار جنس أدبي جديد يتباين مع الدارج والمألوف، بل يضيف إليه، ليس خطأ أو نقيصة، وإنما هو محبّذ ومستحب، والمبدع مدعوّ إليه بلا جدال»، وهو أمر صحيح

من حيث المبدأ، إلا أن ذلك لا يمكن حدوثه عبر نص يرغب صاحبه أن يأخذ له هذه المكانة الاستثنائية المميزة.

إن فعالية هذا التجديد والتحديث الذي يصل إلى درجة ابتداع جنس أدبي جديد لا يمكن لها أن تحصل إلا عبر مجموعة كبيرة من النصوص، تأتي عبر حاجة وضرورة فنية وثقافية وحضارية تتدخّل فيها عوامل كثيرة جداً، وهي عند ذلك تصبح فعلاً «ليس خطأ أو نقيصة، وإنما هو محبّذ ومستحب»، وهذا أمر لا يقرره مبدع بمفرده عبر نص يكتبه على نحو ما ويعتقد أن بإمكانه تحقيق هذا الأمر، فهو من حقه أن يقترح ذلك ضمن سياق معين لكنّ الوصول إلى درجة الكفاءة والقدرة على وضع هذا المقترح موضع التنفيذ الفعلي هو الذي يضع السؤال الكبير أمام الرغبة المجردة عند الكاتب، حيث يواجه امتحاناً عسيراً من لدن مجتمع القراءة عموماً ومجتمع النقد المسؤول عن هذه القضية خصوصاً.

يصل الكاتب بعد ذلك إلى التصريح بمصطلحه الجديد الذي يعتقد أنه يعبّر عن تجربته الكتابية في هذا النص ويمثلها «فلماذا لا يكون نصنا هذا من هذا القبيل، نصاً مبتدعاً يجمع بين مواصفات الجنسين في نسيج واحد لجنس جديد يمكننا أن نطلق عليه مصطلح (الرواية - المسرحية) أو (المسرحية - الرواية)، ثم نشير إليها اختصاراً بتعريف تقني هو (مسرواية) من باب الاقتراح مبدئياً».

إن هذا المقترح الاصطلاحي المنحوت (مسرواية) الذي يجمع بين جنسين أدبيين هما الرواية والمسرحية لا ينطوي على كفاءة نظرية عالية، فضلاً على أنه لا يعبّر حقيقة عن جوهر النص الفني والأجناسي، إذ ينهج نص «لقاء مع ملك الموت» نهجاً روائياً واضحاً بالرغم من توسيع مساحة الحوار إلى أقصى حد ممكن، لا بل يمكن القول إن الفضاء التقاني للنص هو فضاء قصصي أكثر منه روائياً، فثمة محدودية في الفضاء السردي

وأداء مقتضب لعناصر التشكيل السردي عموماً، على نحو يقلل من روائية العمل ويزيد من قصصيته، ولا ينكر طبعاً انفتاح النص على فعالية حوارية ذات طبيعة درامية عالية، غير أنها تبقى ماثلة وفاعلة في حدود السرد القصصي على نحو أقرب كثيراً من فضاء النص المسرحي.

يستشهد الكاتب في هذا السياق بأنموذج التهجين السردي الذي اشتهر أخيراً بين فني الرواية والسيرة الذاتية، ليدافع عملياً وإجرائياً عن قوّة حضور مصطلحه المقترح «ألم يكن النقد حتى وقت ليس ببعيد، يفرّق بين الرواية والسيرة الذاتية على أن كلاً منهما جنس قائم بذاته له مواصفاته ومقوماته؟ وعندما حدث التداخل بينهما في أعمال كتّاب كثر، لاسيما في أدب الغرب، وفي أماكن أخرى من العالم كأمريكا اللاتينية، جاءت السيرة تحمل شيئاً من سمات الرواية - كأعمال ماركيز - التي تتبدّى شخصية كاتبها واضحة في مكوّنات إحدى شخصياتها التي غالباً ما تكون محورية مركزية، كما بدت الرواية من الناحية الثانية، تحمل شيئاً من سمات السيرة الذاتية، منطوية على ملامح تشير إلى تماهي الكاتب مع الشخصية الساردة، لاسيما إذا حفلت بإحداث عاشها الكاتب بنفسه أو عايشها».

وهنا ربما دخل الكاتب في مجموعة إشكالات نظرية ليست في صالح مرافعته عن شرعية استيلاد مصطلحه «مسرواية»، وذلك لأن العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية علاقة حاضرة وإشكالية ودائمة منذ نشوء الرواية، حتى وصفت الرواية بأنها سيرة ذاتية ملتبسة، وذلك لعدم قدرة الروائي تجاوز شخصيته وتجربته الذاتية في فعالية نسج عمله الروائي مطلقاً، لذا فهي لا تصلح هنا بوصفها أنموذجاً حجاجياً لتبرير نسج علاقة مشابهة بين الرواية والمسرحية.

وإذا كان الكاتب يعتقد أن العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية أنتجت

مصطلحاً جديداً في سياق تحديث مصطلحات الرواية، على النحو الذي يمكن تطبيقه على علاقة الرواية بالفنون الأدبية الأخرى، فإنه اعتقاد يشوبه الكثير من اللبس في ظل فهم العلاقة الوثيقة ذات الطابع الجدلي بين الرواية والسيرة الذاتية «عندما حدث هذا لم يعدم النقاد القدرة، ولم تعوزهم الفطنة فأطلقوا عليها مسمّى (رواية السيرة الذاتية). من هنا نرى إمكان إطلاق هذه التسمية الجديدة، أو لنقل هذا التعريف - المصطلح عنواناً لهذا النص وتصنيفاً له».

ولعلّ المصطلح الدقيق هنا أولاً هو «الرواية السيرذاتية» وليس «رواية السيرة الذاتية»، وثانياً هو أن حقيقة القرابة الأجناسية بين الرواية والسيرة تتيح كثيراً اجتراح مثل هذا المصطلح، وهو مما لا يمكن تطبيقه على العلاقة بين الرواية والمسرحية، وذلك لبعد المسافة الأجناسية بينهما على الأصعدة كافة، بالرغم من أن الرواية تفيد كثيراً من التقانات الدرامية في المسرحية في تطوير بنيتها التشكيلية، مثلما يمكن للمسرحية أن تفيد من بعض التقانات السردية في الرواية للغرض ذاته، لكن الوصول إلى درجة التقارب المشابه لعلاقة الرواية بالسيرة الذاتية أمر يحتاج إلى الكثير من التروي في الاقتراح، إذ هو بحاجة إلى رصيد عالٍ من النصوص التي توجّه فطنة النقاد وتدعوهم وترغمهم على اجتراح مصطلح يعالج الوضع الجديد، الذي صار عند ذلك بحاجة نظرية وإجرائية إلى ذلك.

وينفي في الفقرتين الثانية والثالثة من عتبة التصدير التي سمّاها «كلمة» أية صلة لنصّه هذا بـ «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، أو «الكوميديا الإلهية» لدانتي في إطار الرحلة إلى العالم الآخر، على أساس أن الرواية تنهض في سياق مركزي من سياقاتها على التوغل في فضاء حلمي من فضاءات العالم الآخر، إذ ينتقل الراوي عبر حواره مع ملك الموت إلى هذا العالم ليرى بعضاً من معالمه، لكنه على العموم هو نص أرضي يشتغل

على حلم شخصي يقترب من الهلوسة، يرى فيه الراوي المريض وهو تحت مخدّر العملية هذا العالم عبر سلسلة مشاهد يعتقد فيها بقرب موته، إذ يخبره ملك الموت أنه قادم إليه لقبض روحه لكنه في اللحظة الأخيرة يعلمه بقرار تأجيل ذلك، بحيث يترافق قرار التأجيل مع نجاح العملية على أرض الواقع والخلاص من فضاء الهلوسة ومن ثم العودة إلى الحياة.

تتشكّل هذه النهاية السعيدة من خلال ضيق زمن الحكاية الذي ينتشر على مساحة زمنية تقدّر بمدّة إجراء العملية، التي ما تلبث أن تنتهي بعد أن يعلن الطبيب المختصّ نجاح العملية:

«ثم جاء الطبيب ليتحدث إليهم وكأنه يعقد مؤتمراً صحفياً:

- احمدوا الله على نجاة مريضكم.. أيام قليلة يعود بعدها معافى وفي قوّة حصان

جامح..! لا أكتمكم أن اختلاطات حرجة حدثت إبان إجراء العملية أوشكت أن

تودي بحياته أكثر من مرّة كان فيها يراوح بين الحياة والموت..»(14)

على النحو الذي يفسّر مضمون وشكل وديناميّة الحوار المرعب الذي ساد ودار على مساحة الرواية كاملة بين الراوي وملك الموت، واعتقاد الراوي أن الموت صار إليه قاب قوسين أو أدنى بما يتيح له إطلالة ما على العالم الآخر واللقاء ببعض سكانه من ذويه الأقربين.

ثمة ملاحظة ينبغي الالتفات إليها في الرواية وتتمثل بحضور الكثير من العلامات السيرذاتية التي تشكّل ميثاقاً سيرذاتياً، يجعل القراءة تتجه

على نحو ما إلى مقاربة الرواية استناداً إلى موجبات هذا الميثاق، ويمكن رصد هذه العلامات في نصّ الرواية على النحو الآتي:

1 - «**وما شأن سيرتك الذاتية الحافلة بكل ما هو عجيب، التي كنت تنوي أن تتحف الأجيال الصاعدة بوقائعها المثيرة..!؟ روايتك الأخيرة التي تعكف على كتابتها ولم تنجزها بمماطلتك المعهودة.. والأمسية الأدبية القادمة؟ لسوف يعتذرون عنها للحضور بسبب من غيابك الطارئ. كنت تزمع طبع أعمالك الكاملة فهي الآن ناقصة..! الكتابات النقدية الجمّة والتقريضية حل أعمالك التي شقيت في جمعها بغية نشرها في أكثر من كتاب لتطبق شهرتك الآفاق**»[15]

2 - «**وأين هي أحلامي في تحرير الأرض والعودة إليها مع الظافرين؟**»[16]

3 - «**هذا النوع من الموت الرهيف المترف الممتع لا يليق بمغترب عن وطنه السليب!**»[17]

4 - «**أوشك أن أجهش باكياً فأنا ما زلت في شرخ الشباب، في ربيع الحياة، أجل أنا لم أبلغ الثمانين**»[18]

5 - «**لعلمك، ولعلك تعلم من قبل أني رجل مرموق في المجتمع والأوساط العامة.. الثقافية على وجه الخصوص**»[19]

ونرصد في مواجهتها المعلومات السيرذاتية التي تقول إن الكاتب يوسف جاد الحق هو أديب فلسطيني من «مواليد: بينا - الرملة -

فلسطين»، وهو مغترب عن وطنه ويحلم كأقرانه المنفيين بعودة أرضه السليبة (فلسطين) وإنهاء حالة الغربة، وإنه أديب له الكثير من المجاميع القصصية وروايتين وأعمال أدبية أخرى، وأن أول مجموعة قصصية صدرت له كانت في عام 1961 على النحو الذي يمكن تقدير عمره، وسيرته المرفقة نهاية الرواية تكشف عن أنه رجل مرموق في الأوساط الثقافية خاصة، وفي صفحة «يطبع قريباً»[20] توجد الإشارة الآتية «أقوال النقاد في أدب يوسف جاد الحق، مقالات ومنشورات ومحاضرات» التي تتناغم سيرذاتياً مع الفقرة الأولى من تشكيل العلامات، بحيث يتجه السياق الأجناسي للرواية على نحو ما باتجاه الرواية السيرذاتية أكثر من المسرواية التي اقترحها الكاتب.

هوامش الفصل الثاني:

(1) صدرت الرواية بطبعتها الثانية عن دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2006، وهي إحدى ثلاث روايات صدرت ليوسف الصائغ مع روايتيه «اللعبة» و«المسافة»، فضلاً على منجز مسرحي مهم، وسيرة ذاتية بعنوان «الاعتراف الأخير لمالك بن الريب»، وكان واحداً من أهمّ كتاب المقالة في العراق، ولا خلاف طبعاً على موقعه الشعري المميّز في مسار الشعرية العربية الحديثة.

(2) ينظر كتابنا «تمظهرات التشكّل السيرذاتي - قراءة في التجربة السيرية للشاعر محمد القيسي -»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، وأعدنا نشره في الطبعة الثانية من كتابنا «السيرة الذاتية الشعرية - قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية -»، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2008، وقد وضعنا تحت عنوان «معجم مصطلحات السيرة» توصيفات اصطلاحية لما يقرب من أربعين مصطلحاً في فن السيرة، ضمنها مصطلح «الرواية السيرذاتية».

(3) موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، نشرت منذ صدور طبعتها الأولى عام 1973 نشرات كثيرة في أكثر من مكان، وحققت تداولاً كبيراً لم تشهده أي رواية عربية موازية لها في العصر الحديث.

(4) الخروج من عنق الزجاجة، عبد الكريم ناصيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

(5) اعترافات سمير اميس ملكة الشرق والسحر، عبد الكريم ناصيف، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.

(6) سيدات زحل، لطفية الدليمي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

(7) الحب في زمن العولمة، صبحي فحماوي، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.

(8) رهائن الخطيئة، هيثم حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009.

(9) رهائن الخطيئة: 148.

(10) رهائن الخطيئة: 69 – 70.

(11) لخضر، ياسمينة صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010.

(12) لقاء مع ملك الموت، يوسف جاد الحق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الرواية، دمشق، 2009.

(13) لقاء مع ملك الموت: 9 – 11.

(14) لقاء مع ملك الموت: 192.

(15) لقاء مع ملك الموت: 30.

(16) لقاء مع ملك الموت: 31.

(17) لقاء مع ملك الموت: 36.

(18) لقاء مع ملك الموت: 44.

(19) لقاء مع ملك الموت: 75.

(20) لقاء مع ملك الموت: 200.

المحتوى

- المقدمة 5

- مدخل 9
  - التشكيل: مقاربة اصطلاحية 14
  - التشكيل والرؤيا 19
  - التشكيل وعضوية الخطاب 20
  - التشكيل السردي 22

- **الفصل الأوّل: التشكيل السردي القصصي** 27
  - فضاء القصة القصيرة جداً: التشكيل والتعبير 29
  - فضاء القرية: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي .. 39
  - الراوي الجامع وفضاء القصة السيرذاتية 63
  - تشكيل القصة: بين سرد المحكي وسرد المصمت 75
  - تشكيل المكان في السرد القصصي 83
  - تشكيلية الصورة القصصية وبصرية العلامة 93

- **الفصل الثاني: التشكيل السردي الروائي** 107
  - مفهوم الواقعية: حساسية الرواية السيرذاتية 109
  - صراع الأمكنة الروائية ومفارقة التسمية 115

- الصنعة الروائية: سؤال النوع السردي 119
- البركان السردي: «سيدات زحل» الرواية المتفجرة 125
- العتبات النصيّة وفعالية الحيّز الورقي 129
- رواية العتمة: محدودية الفضاء وكثافة السرد 141
- رواية الشخصية: قراءة في رواية «لخضر» 151
- إشكالية التجنيس: من الكاتب إلى الناقد 159

سيرة ذاتية وعلمية

- أ. د. محمد صابر عبيد
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991 / جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من سبعين مؤتمراً وندوة وملتقى في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد.

- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، القاهرة.

- عضو اتحاد الكتاب العرب، دمشق

- عضو المجلس العالمي للغة العربية، بيروت.

- عضو رابطة القلم الدولية.

- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.

- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.

- يشرف على ورشة نقدية تتألف من مجموعة من النقاد والأكاديميين وأصدر عبرها أكثر من عشرة كتب نقدية مشتركة، أسهم في إعدادها والتقديم لها والمشاركة فيها.

- فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه «السيرة الذاتية الشعرية».

- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه «المتخيّل الشعري».

- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه «القصيدة العربية الحديثة».

- الجائزة الثانية لمسابقة «ديوان» للشعر العراقي 2005 عن ديوانه «عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح».

- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه «لا باب سوى بابي».

- **صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:**

1 - السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
طبعة ثالثة، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

2 - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

3 - الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4 - تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

5 - رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

6 - مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

7 - تأويل رؤيا الحكاية - في تمظهرات الشكل السردي -، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007.

طبعة ثانية، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

8 - المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9 - صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

10 - عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

11 - أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12 - شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

طبعة ثانية، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

13 - المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

14 - شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

15 - المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

16 - العلامة الشعرية - بحث في تقانات القصيدة الحديثة - عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

17 - الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
طبعة ثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011.

18- بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح - هذه رسائلي -، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

21- هكذا أعبث برمل الكلام - هذه قصائدي -، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

22- سيمياء الموت - قراءة في تجربة محمد القيسي -، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

23- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

24- اللغة الناقدة - مقاربات إجرائية في نقد النقد -، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2011.

25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

26- القصيدة الرائية، أسئلة القيمة الشعرية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2011.

27- كتاب الدهشة - أدونيس يبتكر مفاتيح المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2011.

28- استراتيجيات الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.